93

SUR

SUR

se ha mudado a la calle

SAN MARTIN 689

Rogamos a usted que tome nota de nuestra nueva dirección.

SUR publicará en sus próximos números:

"Las cartas" (cuento), por Eduardo Mallea.

"Jerarquía de los seres", por Roger Caillois.

"El corazón de la literatura norteamericana contemporánea", por Waldo Frank.

"La previsión en Valéry", por Pierre Guédennet.

"Versos de la penumbra", por Fernández Moreno.

"Filosofía y poesía en el canto espiritual de Maragall", por José Ferrater Mora.

"Elegía", por Bernardo Ortiz de Montellano.

"Menéndez Pelayo y las polémicas sobre España", por Guillermo de Torre.

"Noche de muelle" (cuento), por Jorge Amado.

"En el río" (cuento), por Estela Canto.

"Breve ensayo temporalista", por M. G. Casas.

"Poemas", por José Moreno Villa.

"La serpiente" y **"El corzo"** (poemas), por Salvador de Madariaga.

"El tema amoroso en Thomas Mann", por Marcel Weinreich.

Vient de paraître le numéro 5 de

LETTRES FRANÇAISES

Cahiers trimestriels de littérature française, édités par les soins de la revue SUR *avec la collaboration des écrivains français résidant en France et à l'Etranger.*

SOMMAIRE:

St.-J. Perse: Exil
Julien Benda: La Science et la Guerre
Etiemble: Supervielle et le "Sens de la Nuit"
Jules Supervielle: Poèmes
Charles-Albert Cingria: G. K. Chesterton et les Peuples Latins

Textes à relire:
Ernest Jünger: La guerre, notre mère

L'actualité Littéraire:
REVUE DES REVUES: Revue des Deux Mondes; La France Libre; La Nouvelle Relève.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

(*à retourner à la Revue* SUR, Viamonte 548)

Nom .....

Adresse .....

Abonnement à la serie de 4 cahiers [1]:

Simple	Argentine	$	5,—	Étranger	$	1,50 (dollars)
De soutien (exemplaires de luxe)	„	$	20,—	„	$	6,— „
De Fondation (exemplaires sur papier pur fil, en nombre strictement limité, numerotés de A a Z)	„	$	100,—	„	$	30,— „

Les souscriptions sont reçues à la revue SUR (San Martín 689; U. T.: 31-3220), Buenos Aires, Rep. Argentina. — Les payements peuvent être effectués par chèque ou mandat postal, national ou international, au nom de la revue SUR.

1 Rayer les formules inutiles.

AVIS IMPORTANT

Pour satisfaire à de nombreuses demandes, le numéro 1 de LETTRES FRANÇAISES, épuisé dès sa parution, a été réédité. Il est en vente aux bureaux de la revue, ou envoyé sur demande accompagnée du correspondant, au prix de: $ 2.- (m/n.) (Etranger: 0.50 dollar)

La Collection complète de la première année de la revue est en vente dans les mêmes conditions au prix de: $ 7.- (m/n.) (Etranger: 2 dollars)

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

JUNIO 1942 AÑO XII

BUENOS AIRES

SUMARIO

PATRICIO CANTO
LA HUMILLACIÓN DE COCTEAU

JORGE DE LIMA
MOTIVOS DE "MIRA CELI"

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
ESPAÑOLES DE TRES MUNDOS

VICENTE BARBIERI
LETANÍAS EJEMPLARES

MARTA BRUNET
AGUAS ABAJO

N. P. LENOIR
LA RECONSTRUCCIÓN DE EUROPA (II)

NOTAS

Raimundo Lida: Sobre la estética de Santayana ☆ Los LIBROS ☆ Francisco Luis Bernárdez: "Poemas elementales", por *Eduardo González Lanuza* ☆ George Russell Harrison: "Átomos en acción", por *Ernesto Sábato* ☆ TEATRO ☆ *Carlos Mastronardi*: Un nuevo drama de Eichelbaum.

LA HUMILLACIÓN DE COCTEAU[1]

Desde que tuve el gusto de aceptar la invitación que me hizo el Centro de Estudiantes de Humanidades de La Plata para hablar sobre el teatro de Jean Cocteau, he pensado varias veces en el papel determinado que exigen de mí los pocos minutos que he de ocupar la atención de ustedes. Mis palabras son previas a la representación escénica de una obra de Cocteau [2], y por este motivo, creo que lo más aportuno es prepararse un estado de ánimo adecuado para recibir el drama. Yo no puedo prever la variedad e intensidad de las reacciones de ustedes, pero tendré que imaginarlas, contar con ellas, y decirles directamente lo que pienso y siento al respecto. No deben ustedes esperar de mí una situación erudita y prolija de las piezas de Cocteau dentro del teatro contemporáneo: esto sería probablemente olvidado por ustedes y por mí no bien hubiera sido esbozado, y les exigiría una atención concienzuda, estudiosa, poco apropiada para presenciar lo que van a presenciar. Cuando nuestro autor quiso definir al público de su preferencia dijo que ansiaba ser escuchado por personas que hubieran sabido seguir siendo, en lo fundamental, niños. El pedido se otorgará por el momento; de lo contrario, se corre el peligro de cerrarse y no participar en la nueva experiencia teatral que puede llegar a ser *La voz humana*. Al anhelar

1 Conferencia pronunciada el sábado 13 de junio de 1942.
2 *La voz humana*.

un público que haya conservado la infancia, les pide a ustedes Cocteau que olviden por un instante su cultura, sus determinadas ideas sobre el teatro, la estética, la moral o el buen gusto, y miren con ojos inocentes, sin crítica, lo que ha de pasar en esta escena.

La actitud de ustedes debe ser la muy sencilla de apercibirse a *ver qué va a pasar* y evitar el juicio. Si alguna dificultad ofrece este teatro para ser comprendido es su extrema simplicidad, la extrema limpieza en el trazo de los personajes. Acostumbrados como estamos a cierto grado de entrelazamiento en las obras teatrales, la limpieza aséptica de un personaje de Cocteau, impulsado por apetencias perfectamente evidentes, puede desconcertar por su falta de sutilezas más o menos usuales. En el llamado teatro realista de Cocteau, al cual pertenecen *La voix humaine*, *Le bel indifférent*, *Les parents terribles* y *Les monstres sacrés*, no hay nada incomprensible para una persona analfabeta y nada que pueda ser alcanzado por quien no haya conocido o previsto la violencia de una pasión humana. Más que de juzgar, se trata en este caso de compadecerse y hacerse cómplice del personaje, reconociéndose en su paroxismo de humildad y de terror. Es decir: como los personajes de Cocteau no tienen cultura apreciable de la inteligencia o el carácter, y siguen en todo momento sus instintos más imperiosos, sólo podremos comprenderlos directamente haciéndonos sus cómplices, por medio de las luces que nos da nuestra propia vida anímica reprimida, pues los impulsos que los mueven provienen de necesidades individuales que ignoran toda exigencia social y chocan con las imposiciones de una vida colectiva organizada con un mínimo de orden. En este teatro se manejan impulsos que la policía social reprime y castiga; por ello ustedes deben estar dispuestos a ser cómplices de lo que ha de ocurrir cuando se levante el telón. Se

verán entonces frente a un espantoso escándalo: el "escándalo del amor". Pero este escándalo debemos verlo desde adentro: para ello conviene que estemos tan confiados e inermes como cuando éramos niños y no sabíamos relacionar las diversas escenas del mundo, maravillándonos infinitamente ante ellas. Asómbrense ustedes y no juzguen. Así recibirán a *La voz humana* en el plano que corresponde, que no es el de la crítica avisada, sin el de la humildad y el dolor, cómplices de la sangre.

El dolor que ante ustedes se mostrará es el de una mujer que, abandonada por su amante, sufre miserablemente su pena, sin permitirse la salida de juzgar al hombre egoísta, y arrullarse con las letanías de la superior generosidad de su sexo. "Es una mujer mediocre —dice el autor— enamorada de la cabeza a los pies". Observen ustedes la profunda tragedia de esta situación: en general, una mujer abandonada tiene el consuelo de su propia generosidad, que la conduele dulcemente de sí misma elevándola sobre las propias miserias: siempre es —o se considera— quien ha dado, quien ha regalado, y cuyo noble gesto no es comprendido en toda su grandeza. No otra es la actitud de una mujer más o menos culta, normalmente sentimental, que encuentra refugio a un fracaso en su dramática naturaleza. Pero la heroína de *La voz humana* es demasiado humilde para arreglarse un consuelo psicológico de esta especie; se da cuenta que el hombre amado debe pensar en su conveniencia social y realizar un matrimonio honorable con una señorita burguesa; ello no le parece mal, y la mortifica en la estricta medida en que la priva del hombre que quiere. Acepta una situación que sus nervios rechazan, y su humilde pasión nos asusta. Nada menos que de terror se trata. Cuando caiga el telón no dejarán ustedes a una mujer y a su pobre orgullo: dejarán a una mujer realmente sola, sin

otra cosa que su soledad. Por eso deben ustedes sentir terror; pues el ser que queda tendido sobre la cama con el hilo de teléfono rodeándole el cuello está exánime ante ustedes, y no exánime por uno de esos ataques fulmíneos y ventajosos que resuelven una situación en forma espectacularmente dolorosa, sino porque ha llegado dilatadamente, sin quemar etapas, a una postración anodina en que no puede dejar de repetir idiotamente: te amo, te amo.

Al anotar Cocteau esta escena, le pide a la actriz que procure dar la sensación de desangrarse y que, al terminar el acto, parezca que el dormitorio va siendo invadido poco a poco por la sangre. Es ésta una imagen visual que representa acertadamente el pequeño mundo trágico de Cocteau: un apartamento sencillo, para citas amorosas, en el París trivial y exasperante de 1930, el teléfono, la cama revuelta, la sangre y el dolor sin remedio. Una trivialidad fría, pequeña y miserable envuelve este crudo dolor, y llega a empaparlo del todo. Es un mundo mezquino, y en él un dolor sin atenuantes que arremete contra un ridículo adminículo que asegura al amante un contacto prudentemente alejado con la mujer de quien tiene que despedirse. Ésta defiende una causa perdida de antemano frente a un enemigo que ha ganado desde el primer momento: el teléfono, tan adaptado a las comodidades humanas, tan angustiosamente inadaptado a las exigencias de la posesión sentimental. Si el amante estuviese presente, podría la mujer conminarlo a una respuesta forzosa, y nosotros no sufriríamos la intolerable impresión de ver desarrollarse un esfuerzo que queda en el vacío. Acaso le sería difícil a él, entonces, evadir la envolvente ternura de la mujer, el automatismo del amor. Pero unido a ella por el hilo del teléfono, que en cualquier momento puede cortar, su fácil ausencia es tan sobrecogedora como la

pesada, insistente, lamentable presencia de ella. No hay sanción física ni queda constancia de lo que se diga por teléfono, y si alguien está desesperado debe tratar de modular y regir su desesperación al emplearlo. He aquí otra angustia que nos propone la obra: la mujer modula en tono menor la abundancia de su dolor, porque sabe que el único medio de seguir hablando es ser tan razonable y práctica como el teléfono que tiene en la mano. Hay un exceso invisible de sentimiento que parece asesinado negramente por las imposiciones del teléfono y de la vida. Si la mujer dice lo que siente, pierde su causa, y sin embargo no puede dejar de decirlo, porque eso es lo único que para ella existe. Lo único que puede decir en la vida es lo que se la quita. Y lo dice poco a poco, sin querer decirlo, por conservar un tiempo más largo lo que debe abandonar. Su pasión es una inmensa fuerza que ya nadie quiere, que no encuentra ubicación en el mundo, que está sola en el cuarto con ella para ahogarla y vencerla.

Pasiones desorbitadas que no encuentran empleo útil en el mundo, que incluso están en oposición con él, y terminan por producir un inevitable cataclismo, constituyen el tema de las llamadas obras teatrales realistas de Cocteau. Este cataclismo suele ser previsible para el espectador. Las piezas de Cocteau, de construcción simple y efectista, aseguran al espectador una posición elevada, irónica, desde donde puede contemplar la agitación de las criaturas teatrales. Esto que digo requiere una explicación. Invité a ustedes a ponernos en contacto con *La voz humana* por medio de la propia vida emocional vergonzante. Es decir, les he propuesto a ustedes no sentirse críticos sino compañeros de lo que han de ver sobre la escena. ¿Cómo armonizar esta recomendación previa con la afirmación de que el auditorio puede ocupar una posición

elevada e irónica frente al drama que ante él se desarrolla? Comprobando que una misma causa determina aquí la actitud de piedad solidaria y de ironía desasida y sin compromisos. La violencia fatídica de los personajes melodramáticos de Cocteau los hace aparecer por momentos como muñecos maquinales, deliberados, que se burlan de nosotros y de su autor. La pasión que mueve al personaje es tan unilateral y acentuada que, por una parte, participamos de su exceso, por otra, nos causa el gracioso efecto de un juguete de rápido movimiento rectilíneo. Tanto las palabras de la heroína de *La voz humana* como lo que se ve en escena: el teléfono negro, el batón blanco de la mujer echada, sentada, de pie, de rodillas, el juego cruel de las luces, constituyen los elementos de una composición de fuerzas de distintos órdenes, que armonizan entre ellos produciendo una peculiar impresión de insignificancia, febrilidad, endeblez, violencia sangrienta y finura, rasgos que caracterizan este aspecto del teatro de Jean Cocteau, y acaso todo su estilo literario.

Hay en este teatro cierta malicia original en su construcción, un juguetear con las pasiones humanas, una manera de contar con el público, con el efecto inmediato, que serían condenables si el ejercicio no se realizara con tanta destreza. De aquí que a veces notemos las soldaduras de los títeres. Los sacudimientos a que los somete Cocteau entrañan peligro y deben producirse con suficiente velocidad como para que no pueda percibirse la falta de solidez interna. De todos modos, habrá satisfacciones para los exigentes y entendidos. El ritmo de las frases teatrales de Cocteau es rápido, devorador, de una deliberada incorrección gramatical a veces, y su estructura desaliñada y llameante deleitará a quien ame las figuras obtenidas por aceleración inaudita de la velocidad, o la rapidez de un movimiento teatral que va devorando las pa-

labras hasta adquirir la consistencia del fuego. La aparente fidelidad a la vida interesa a la dramaturgia de Cocteau en la medida que puede ser traducida a un ritmo más intenso y acelerado. Es por eso que la palabra *realista*, siempre comprometedora, aplicada a *La voz humana* o a *Los padres terribles* o a las otras piezas melodramáticas de Cocteau, peca por exceso de imprecisión. Al usar la palabra *realismo* en literatura, pensamos inmediatamente en circunstancias verosímiles del mundo que se nos presentarán en una atmósfera de tres dimensiones y transcurrirán con esa tranquilizadora lentitud que, no sé por qué, se considera propia de la vida. Al decir *realismo*, algo se apacigua en nuestra alma e inteligencia, como una promesa de que no se nos pedirán piruetas extravagantes. Pues bien, quienes alberguen tal seguridad en su espíritu, deben abandonarla al momento. *La voz humana* acaso sea, vista groseramente, un trozo de vida; en verdad, es una de las piruetas extravagantes del ingenio de Cocteau, y una de las perpetradas con más travesura, por carecer precisamente del aspecto de ejercicio ligero, y parecer un espeso drama sentimental a la manera de 1910. El autor, que siente mucha afición por desconcertar al público, entregó *La voz humana* a la Comedia Francesa para su estreno, con el propósito —dice él— de poner fin al peor de los prejuicios: el que postula una rivalidad entre el teatro joven y las escenas oficiales. Este hecho marca, pues, un acontecimiento en la vida literaria del poeta —su aproximación a la escena tradicional, al escenario de marco dorado—. Pues Jean Cocteau, y nos detenemos en algunas características que explican rasgos de su obra literaria, es un ansioso que necesita hacer ruido en torno a su persona. Llamar la atención a cualquier precio es un importante resorte de la personalidad literaria de Cocteau. ¿Qué podrá decirse de una

literatura que corteja impúdicamente la notoriedad, pero que la corteja con excepcional talento? Podrá decirse que es una literatura de efectos eléctricos sobre el público, de complicidades fisiológicas y sentimentales muy oscuras entre platea y escenario, de sacudimientos continuos y brutales del sistema nervioso de los espectadores: un excitante violento que conmueve las vísceras con tanta eficacia que nuestra conciencia no puede dejar de sentir la gracia operante y maliciosa del estímulo. Pues este arte es atentamente consciente y dosificado en sus bajos, sus medios y sus paroxismos. Si bien se manejan pasiones brutales, y se insiste mucho en esta brutalidad, la manera de manejarlas es la de un niño aplicado que supiera jugar seriamente, limpiamente, con su Meccano. Por ello podemos adoptar dos puntos de vista al respecto, simultáneamente o no: participamos de las emociones que se desenvuelven en la escena y entendemos que es éste un juguete abstracto muy trabajado que tiene su seña exacta: obtener un efecto X sobre el sistema nervioso. El punto de vista estético debe ser reducido aquí al táctico, como si de una batalla se tratase: el éxito o el fracaso en la busca de tal efecto es lo único que cuenta para el improvisado tribunal. Si la pieza que ustedes van a presenciar no les gusta, el autor ha fracasado en su intento irremisiblemente, pues él ha procurado ganar la opinión de ustedes por todos los medios. Si su obra fracasa, no le quedará el consuelo de refugiarse en su delicadeza incomprendida, pues no ha dejado de pensar un solo momento en los posibles aplausos de ustedes, en su fácil poder sobre el sistema nervioso de los espectadores. No hay concesiones que no haya hecho tratando de conquistar al público, de convertirlo en cómplice suyo. Ha pecado y les pide a ustedes que participen en el pecado de su original condescendencia. No le quedará a él, como no le queda a su heroína,

el consuelo de su superioridad reservada, o del argumento que su dignidad no le permitió usar. Ha hecho uso de todos sus recursos, ha abdicado de su orgullo para conquistar dominio inmediato sobre el público. Si no lo obtiene, quedará tan solo como esa pobre mujer tendida sobre la cual se baja el telón. El problema debe presentarse en esta forma patética, pues Cocteau ha buscado con tanto ahinco la emoción y aprobación populares, que es oportuno advertir al público sobre la parte activa que ha de desempeñar en la representación teatral. Por eso la humillación de la heroína de *La voz humana*, que quiere obtener prudentemente, tímidamente, frenéticamente, el amor que se le resiste, es paralela a la de su creador frente a un público frío. Ambas actitudes son idénticas en su ansia de arrancar a presencias más o menos distraídas —la del amante en el teléfono o la del auditorio en una sala— reacciones inolvidablemente agudas. En ambos casos hay una conciencia anormalmente intensa de la presencia del hombre y de la multitud. En ambos casos estamos frente a alguien que se juega el todo por el todo, pues si el amante no viene o el público no se conmueve, ya no habrá qué decir, ni lugar donde escapar.

La soledad que va invadiendo a la protagonista en su lucha contra un enemigo que ya ha ganado la batalla desde un principio, y que sólo condesciende a mentir levemente sobre el fatal desenlace de ésta —toda esa furia de amor a la cual se opone un poco de razón—, se manifiesta por medio de los balbuceos y las rápidas tiradas orales de una mujer que se sienta, se pone de pie, se arrastra y estira por el suelo como para probarse que puede oír la voz de su amante en diversas posturas y tensiones físicas. Ella tiene, constante, la voz de él al oído, mientras sus músculos y nervios crean nuevas combinaciones de tonos físicos inatentos

con su atención única, centrada en el aparato de galalite negro y contrastada con la variedad y libertad accesorias de sus casuales movimientos caprichosos. En éstos puede permitirse ella una independencia de decisión que no le es admitida en el otro terreno. Si se retuerce, arrastra o yergue, según los momentos, es porque su poder se ejerce aquí sin sanción sobre el cuerpo: la única forma de mantener contacto con la voz que oye es no tratar de manejarla o poseerla de ninguna manera, es aceptarla tal como quiera darse y no presentarle resistencia, pues si hace uso de sus derechos sentimentales sobre esa voz, ésta se desvanecerá. Ordena a su cuerpo incómodas posturas que le hacen sentir su fuerza, por la exasperación de no poder hacer presión sobre lo único que ansía poseer, y ser ésta la única forma de desquitarse. La desesperación está, pues, expresada indirectamente por sus movimientos convulsivos: la desesperación se posa en un terreno invisible y proviene de verse privada de todo asidero en que pudiera emplear sus fuerzas para poseer lo que anhela. El lenguaje, por lo pronto, le está prohibido: debe ser prudente y decir que acepta lo que íntimamente no puede aceptar. Sus movimientos consisten, sobre todo, en doblarse sobre sí misma, como evitando que se le escape algo. Sólo en momentos de renuncia total, como es el último, deja de encorvarse procurando apresar lo que la abandona. Y tanto este movimiento como los otros que ejecuta, están destinados a realizarse a medias, a quedar truncados, pues el impulso que la lleva a doblarse de dolor no puede cumplirse en ningún sentido, y debe interrumpir a medias una postura para iniciar otra que, en el primer instante, cuando sus posibilidades no han sido agotadas, le da el consuelo de sentir, con los músculos, el propio poder. Cambio de posturas incesantemente trunco y renovado, pues no se obtiene el objeto

querido, y la frustración determina una infinita serie de combinaciones móviles. Más que de frustración, podría hablarse de la imposición que se hace al ansia de no tener ningún asidero sobre su objeto. La mujer procura no prenderse del hombre, dejarle en libertad de acción y palabra, pues únicamente la libertad de elección de él lo retiene junto al teléfono; ella sabe que todas las cartas han sido jugadas y que si el amante está allí es por una tenue condescendencia que se trata de no perturbar. No pudiendo hacer presión sobre él, la hace sobre su propio cuerpo.

Percibimos tan sólo los movimientos periféricos que traducen la tragedia de la heroína, y sus lamentables subterfugios verbales para prolongar un contacto que se le escatima cada vez más, en forma acelerada, sin que le sea permitido temblar más intensamente a cada paso que él da hacia atrás. El vacío central del ser a quien le está vedado demostrar su exacto interés por otro, que debe querer un poco menos para que se lo quiera, parece ser una especie de hiato en el alma, imposible de traducir en su afligente naturaleza. En su lugar, que es una ausencia, se pondrá la rabiosa presencia de esa melodía sofocada, entrecortada, temerosa, las irritantes letanías de una mujer que insiste en no abandonar una causa perdida y se revuelca en su desesperación circular, sin posibilidad de encontrar tangente. El método es indirecto, porque sólo percibimos los efectos de la tragedia, y la materia es ilusoria, porque la protagonista se pone en contacto con sus propios fantasmas. Cocteau ha dicho que la idea de escribir *La voz humana* tuvo su origen en haber sorprendido una conversación telefónica en que fué impresionado por la "eternidad de los silencios y la extraña calidad de los timbres". Esos silencios cargados de electricidad, insolubles y acentuados en el largo

monólogo que oye el espectador, son una respuesta más exacta a las palabras de la heroína que la respuesta que le imaginamos escuchar a ella. Tiene el espectador sobre la protagonista la ventaja de oír —de no oír— la contestación esencial a todos sus requerimientos: el silencio. Es aquí el espectador un elemento imprescindible de la arquitectura de la obra, pues se solicita su activa colaboración y se cuenta con sus reacciones. El arte de *La voz humana* es un arte necesitado de apoyo que se ciñe humildemente a la figura del imaginario espectador. Casi todas las obras de teatro considerables son más independientes del auditorio, y no parecen tomarse tanto trabajo para palpar la sensibilidad colectiva y tratar de ejercer influjo sobre ella. El gran arte dramático suele ser de esta especie, encontrando en sí mismo justificación cuando el público no aprecia sus recatadas delicias. Pero el teatro de Cocteau no tiene empaque clásico, y puede ser considerado por momentos como un juego de ocasión, un truco que maneja peligrosas fuerzas vitales y las encauza por vertiginosos senderos. Hacer cálculos simples sobre las proporciones de furor apasionado que deben disponerse adecuadamente en la obra, teniendo como punto de referencia el sistema nervioso de los concurrentes, parece pecaminoso desde un punto de vista, infantil desde otro. Como un niño que aún no ha llegado a hacer uso de su razón, y que cuando juega quiere ganar en cualquier forma, Cocteau no aspira a ganar firmemente, de derecho, sino a ganar de hecho, por el momento. Su teatro, sus héroes, no aspiran a cimentar conquistas en suelo firme: basta conseguir un estremecimiento fugaz, una aprobación conmovida y cómplice. El magnífico equilibrio teatral de sus personajes existe en función de tal vergüenza. Este teatro, pendiente de las reacciones populares, encuentra su tema en el escándalo y el terror del amor. Los dramas de

Cocteau, demasiado necesitados de aplauso para ser grandes, poseen un feliz dinamismo. Cualquier fenómeno, aun el más insignificante, puede adquirir grandeza al presentarse con imprevista intensidad; y el registro de Cocteau, que es altísimo, tiene tanta variedad en su altura, está dirigido con un pulso tan firme y una atención tan sagaz, que quien haya sentido su magia no podrá menos de reconocerle —aun contra sus convicciones— una peculiar grandeza.

PATRICIO CANTO

MOTIVOS DE "MIRA CELI"

I

Quem vem lá? É homem, é vento, é fantasma?
Ou é o veleiro que volta de sua viagem ao mar?
O inesperado ser arrastava uma asa,
tinha os olhos cobertos de orvalho,
a voz era de vaga revoltada;
vinha só, recoberto de algas,
peixes nas mãos, corais nos cabelos,
embriagado ou louco, febricitante ou palhaço.
Sendo mesmo irmão dos pescadores,
êstes não o reconheceram.
O inesperado ser era como um náufrago na terra.
As criaturas de Deus recuaram medrosas:
Quem és tú? És demônio marinho ou és cisne?
Iam crucificá-lo num penhasco do mar.
—Sou homem, imagem de Deus, sou poeta.
Sob esta figura humana meus ombros são de rochedo
e minha cabeça é uma vela de barco.
Sou assim para resistir,
para não morrer,
para vos salvar.

MOTIVOS DE "MIRA CELI"

I

¿Quién viene allí? ¿Es un hombre? ¿Es el viento? ¿Es un fantasma?
¿O es el velero que vuelve de su viaje al mar?
El inesperado ser arrastraba un ala,
tenía los ojos cubiertos de rocío,
su voz era de ola indómita,
todo él venía recubierto de algas,
con peces en las manos, corales en los cabellos,
embriagado o loco, febricitante o payaso.
Aun siendo hermano de los pescadores,
éstos no lo reconocieron.
El inesperado ser era como un náufrago en la tierra.
Las criaturas de Dios retrocedieron medrosas:
—¿Quién eres tú? ¿Un demonio marino o un cisne?—
Iban a crucificarlo en un peñasco del mar.
—Soy hombre, imagen de Dios: soy poeta.
Bajo esta figura humana mis hombros son de roca
y mi cabeza es una vela de barco.
Soy así para resistir,
para no morir,
para salvaros.

II

Nunca fui senão uma coisa híbrida,
metade céu, metade terra,
com a luz de Mira Celi dentro das duas órbitas.
Até onde chega a doce abóbada divina não sei,
mas sinto muitas vezes os pés pisarem nuvens
e a boca com um saibro de terra escura.

Sou, portanto, decaído dêste lume primitivo.
Basta olhar para os meus desgostos
para se reconhecer que uma estrêla cadente
se esfarela dentro de meu destino.

Sou, como vês, um mestiço de Satanás
e de Eva redimida.
E onde podia descansar as mãos: sôbre uma costelação,
queima-as o lume estelar, iluminando-se a minha nudez.

Mas não me salveis, ó vós que inventais grandes reformas
para melhorar o mundo.
Prefiro ser êste aleijão celeste,
possuir êstes farrapos de Rei-Saudade
e este fígado golpeado e êstes olhos
com seus pobres vidros mareados.

II

Nunca fuí más que una cosa híbrida,
mitad cielo, mitad tierra,
con la luz de Mira Celi dentro de las órbitas.
Hasta dónde llega la dulce bóveda divina, no sé;
pero siento muchas veces mis pies pisando nubes,
y en la boca un horrible sabor de tierra putrefacta.

Soy, por tanto, escoria de este fuego primitivo.
Basta mirar mis contrariedades
para reconocer que una estrella candente
se destroza dentro de mi destino.

Soy, como véis, un mestizo de Santanás
y de Eva redimida.
Y donde podría descansar las manos: sobre una constelación,
me las quema el fuego estelar, iluminando mi desnudez.

Pero no me salvéis, ¡oh, vosotros que inventáis grandes reformas
para mejorar el mundo!
Prefiero ser este celeste contrahecho,
poseer estos harapos de Rey Nostálgico
y este hígado golpeado, y estos ojos
con sus pobres cristales trastornados.

Prefiro que não me salveis, grandes reformadores,
nem vos compadeçais de meus andrajos,
que outrora foram esplendente nudez,
nem vos apiedeis desta humildade torpe,
que isto é um resto de orgulho que me perdeu.

III

Repousa alí, perfeita e casta, como se estivesse dormindo,
geométricamente envolvida em seu manto talar.
E agora que o crepúsculo baixou, vêem-se bem suas asas quietas,
duas a duas dobradas como as folhas do Antigo e do Novo Testamento.
Entre os dedos já há luz; e levitações quase imperceptíveis [espaço.
têm suspenso no ar um fio invisível, preso á sua fronte e perdido no
Mas de súbito que bramido de mar começou a brotar de sua fronte
E que vôos vêm fazer ninhos en seus ouvidos e em seus lábios! [lívida!
Que pensamentos repousados principiam a fluir lentamente nas pálpebras
e tremeluzem um instante sôbre o cristal do espelho!
Uma hora depois alguns signos foram vistos
fugindo de séus pés: era a sombra de seus passos que se mudava em
Seus pés agora pulam mares, ilhas e abismos gelados, [polen!
indiferentes aos espíritos das trevas que bufam como cavalos asfixiados,
indiferentes a algumas caras de assombro refletidas sôbre as neves eternas.
Notemos agora entre a prece que a circunda
e as mãos totalmente iluminadas, que os braços estão ausentes ou ocultos.
A distância entre as tranças mortuárias
e seu berço primitivo volve a começar desde ontem.

Prefiero que no me salvéis, grandes reformadores,
ni que os compadezcáis de mis andrajos,
que otrora fueron esplendente desnudez,
ni que os apiadéis de esta torpe humildad,
pues esto es un resto del orgullo que me perdió.

III

Reposa allí, perfecta y casta, como si estuviese durmiendo,
geométricamente envuelta en su manto talar.
Y ahora que el crepúsculo llegó, vense bien sus alas quietas,
dos a dos dobladas, como las hojas del Antiguo y del Nuevo Testamento.
Ya hay luz entre los dedos, y levitaciones imperceptibles [en el espacio.
tienen suspenso en el aire un hilo invisible preso a su frente y perdido
Mas, de súbito, ¡qué bramido marino empezó a brotar de su frente
¡Y qué vuelos vienen a anidar en sus oídos y en sus labios! [lívida!
¡Qué pensamientos reposados empiezan a afluir lentamente en los pár-
y relampaguean un instante sobre el cristal del espejo! [pados,
Una hora después, algunos signos se vieron huyendo de sus pies:
¡era la sombra de sus pasos transformada en polen!
Sus pies ahora saltan mares, islas y abismos helados, [asfixiados,
indiferentes a los espíritus de las tinieblas, que bufan como caballos
indiferentes a algunas caras de asombro reflejadas sobre las nieves
Notemos ahora, entre la prez que la circunda [eternas.
y las manos, totalmente iluminadas, que los brazos están ausentes u
La distancia entre las trenzas mortuorias [ocultos.
y su cuna primitiva, vuelve a empezar desde ayer;

Mas, como o aspecto do ataúde muda de momento a momento,
e o instantâneo é impossível com êstes olhos nublados de lágrimas
e com o rapto parcial umas três horas depois,
a posição que ela devia tomar entre Orion e Andrômeda
trouxe-me há séculos fragmentos de sua ausência inquieta:
primeiro a paz que me foi devolvida [materia.
e depois a luz que Deus me deu para vê-la dormir sem fundir-se en
Os seus olhos se diluiram numa ou noutra visão de algum santo poeta,
e êste desejo de fraternidade que nos une, ó companheiros,
é o sôpro de seus acenos que ainda paira na terra.
Tudo se levita e se transforma nesta jovem defunta,
ou bela adormecida, — ondina celeste, medusa de astros,
ou simplesmente neste fome de Eternidade.

JORGE DE LIMA

mas como el aspecto del ataúd muda de momento a momento
y la instantánea es imposible con estos ojos nublados de lágrimas,
y con el rapto parcial unas tres horas después,
la posición a tomar entre Orión y Andrómeda,
me trajo, ha siglos sin fin, fragmentos de su ausencia inquieta:
primero, la paz que me fué devuelta, [materia.
y después, la luz que Dios me dió para verla dormir sin fundirse en la
Sus ojos se diluyeron en una u otra visión de algún santo poeta,
y este deseo de fraternidad que nos une, ¡oh, compañeros!,
es el soplo de su adiós, que aún vaga sobre la tierra.
Ved que todo se levita y transforma en esta joven difunta,
o bella durmiente, ondina celeste, medusa de astro,
o simplemente en este hambre de Eternidad.

JORGE DE LIMA

ESPAÑOLES DE TRES MUNDOS[1]

8

DULCE MARÍA LOYNAZ

Subí, en la penumbra de la tarde llovida, la estrecha escalerilla curva (me hería la palma de la mano la enredadera de hojas filosas y pinchudas de bronce con flor de lamparillas eléctricas fundidas y el apéndice erecto, que se entreveía en otro filo de luz húmeda y verdusca del jardín profuso) y desemboqué a un descanso antesala donde me recibió sentada una virgen española, mutilada talla policroma, tamaño natural. Por media luna le daba guardia de honor un colmillo calizo de elefante, y la aromaba, nos aromaba el incienso transparente de una cortante oloración de éter sulfúrico.

La dulce trigueña inesperada, bonita amiga normal, me dijo sin remilgo suyo: "Siéntese mi señor". Me senté asustado, y miraba el ir y venir del aire en el aire, cuando... un escalofrío y Dulce María, gentil marfilería cortada en ligera forma femenina entre gótica y sobrerrealista, con lentes de oro de cadenilla a la oreja, ojitos de mariposa detrás y, en la sonrisa, un diente gris como una perla. Escueta y fina también su débil palabra cubana que no admitía corte en medio, como el papel de seda fósil. ¿Su casa? "Ésta es, venga". La galería y

[1] Véase SUR, Nº 79, pág. 7, y Nº 82, pág. 22.

una jaula de ratas llena de hojas secas; un montón de monedas de plata cuidadosamente alzadas de menor a mayor, torrecilla invertida de Babel en un plato aun de postre; media figura de camarero negro, de librea roja y plata, yeso total grotescamente pintarrajeado, quien me ofrecía por su lado único una bandeja de tarjetas oxidadas de visita; el vaso de cristal, grande en el suelo, donde Federico García Lorca bebió limonada, con estalactitas y estalagmitas y arañas presas a su vez. (Ah, sí, ahora supe de golpe de dónde salió todo el delirio último de la escritura de Lorca). Dulce María desaparecía y aparecía por rendijas extrañas en rayos de luz y sombra. Y ya Enrique, sí, sí, Enrique, el Enrique Loynaz de Chacón y Lorca, plato, blando, ancho, dentadura inquietante, palabra propia deshecha en sueños. Y no sé por dónde ni en dónde ni cómo, la cámara dormitorio, vivitorio, mortuorio, cámara camarilla, camerino, urna, capilla de Dulce María, santa, vestal acaso, laica medieval. Vitrina de frascos vacíos de esencia internacional intemporal, vitrina de esqueletos desarticulados de abanico, vitrina de encajes solidificados por sudor de siglos, vitrina de... Flor, de súbito, hermana menor caída con el peso de los grandes ojos proyectiles negros; su tónico olvidado y presente en la mano, su ropa de negrura brillante recortada sobre la negrura mate lisa, fúnebre atavío como de entierro a la Federica; Flor, carne humana de otro pálido que la de Dulce María y la de Enrique (paja, ópalo, gris). Un flamenco rosa en medio de todo y todos, que expiró en pie en pata, de pena por el vuelo decisivo de su flamenca, una tarde de otro abril isleño. Y al fin, el lecho emparedado, con salida de pies al jardín de los sesenta y un perros, y puertecilla para el acaso, de cristal. Vitrina ahora de Dulce María, esta vez en su definitivo centro. Hermana Libélula, Santa Abogada de los Junquillos perdidos, de los Cínifes perdidos, de los Esquifes perdidos, de los Alfileres perdidos, de los Palillos de dientes perdidos. Ofelia, Ofelia Loynaz sutil, arcaica y nueva, realidad fosforecida de su propia poesía increíblemente humana, letra fresca, tierna, ingrávida, rica de abandono, sentimiento y mística ironía en sus hojas rayadas de cuaderno práctico, como rosas

envueltas en lo corriente. Sí, santa teresita de talco, exverde, ya comida por dentro de las hormigas menores de la vida cosquilleante; cantorcilla disecada, clavada por el corazoncito, como la amiga cigarra hueca también, con un alfiler de espina, a esa vida. Como si su exhalación, su alma perdida la dejara entre los otros, seca. Pero no para morir.

Un gran árbol caído, puente de paso entre quioscos, quioscos de cada uno, cada otro. Equilibrios y tanteos. "Por aquí, por aquí". El inédito cerdo monumental ciego, recogido de caridad. Y Carlos, con el traje marrón y sepia a cuadros, el pelo lacio mal teñido, mal picado, verdiocre como en un otoño imprevisto de mimosa amarilla cubana; y otro blanco de carne más (heno). Orquesta de cámara ahora, de hermanos Loynaz, leves y balbucientes en la hora dudosa. ¿La hora exquisita? ¿Recitación? Yo, decido, no. Lo demás del ser humano de la casa, fuera de ellos cuatro siempre, y entonces, de mí, fuera va todo, acompañamiento extrañamente natural, sorprendentemente raro allí, de las notas de disonante melodía de cuatro, entre los cuales Dulce María sale de la cuerda del violín o quizás de la de la viola de amor. ¿El refresco? Altar rodado de botellas de todos los vinos, licores, aperitivos y zumos posibles e imposibles. Algo frío y rosáceo con aroma también etéreo y manecilla de cristal esmeralda rascaespaldas para moverlo yo. El convencimiento inquietante (comprobado luego en escritura a lápiz como la mía) de que mi enorme vaso no bebido pasaría al museo intocable de los ilustres vasos bebidos.

Y al crepúsculo, la despedida en el jardín. Qué extraña la calle, la ciudad ¿el hotel? ¿Recuerdo ya o presencia todavía? Lo insistente, Enrique: "Yo duermo aquí en esta jaula del coche porque mi casa está todavía nueva". Flor: "Yo me iré a dormir al baño de mármol en cruz que se comunica con el río". Carlitos: "Pues yo no duermo esta temporada porque no sé dónde ni cómo, sin techo". Una rosa final, esta rosa que traigo en la mano. Dulce María: "Las otras rosas están muy frescas todavía. Ésta ha nacido antigua para mí junto al muro de

mi dormitorio". Y tengo siempre ¿y hasta cuándo? la rosa vieja de marfil amarillento y violado, doblada de nacimiento y sin morir preciso; cruda, yerta de otros días, permanencia gemela de su poetisa dormida y despierta a la vez. Como ella, ardiente y nieve, carne y espectro, volcancito en flor; no pesadilla de otro ni, en sí, sonámbula.

9

TOMÁS MEABE

Sus amigos lo llevan por ahí, manuscrito, en los bolsillos. ¿No importa? ¿Bastan los dos o tres gritos que le han dejado dar en su ahogo diario, para definir la silueta de su bella vida interior de pajarito triste y pobre? Un hombre sensible y descuidado, con arbolillos en su invierno, todavía, de oro y plata mojados, y apariciones rosas, malvas, en el cielo. Extremos últimos que él conoce, enredos de nube y tierra.

Inolvidable es su nombre. Tomás Meabe, nombre de hombre, ha pasado, en mí, a la vida del justo buen recuerdo cotidiano, es decir la vida eterna y verdadera. Inolvidable. Y él me mira sonriendo desde su carretera solitaria y velada, por donde se va sin irse, recorrida insistentemente, revolada arriba, abajo, por una perdida golondrina, parienta de las de Bécquer.

No sé qué relación de guante y mano, dedo y uña, veo entre estas dos palabras, nombre y apellido, Tomás Meabe, con estas otras dos: nicho y ataúd, nombre y apellido también. Parece más muerte la de Tomás Meabe nombrado así, que otras muertes; parece que Tomás Meabe está nombrado suficientemente con su muerte de nombre, nombre de muerte; que muere siendo muerto de nacimiento. Parece él un símbolo de la muerte efectiva, renovada, como el día y la noche, cada día; de

la muerte moderna, muerte decepcionada y sentimental más que la del romanticismo; muerte de muertes.

Levanto los ojos del papel medio escrito. Y me llevo de su pena oscura, muy blanca de márgenes, al paisaje de bocacalle, un entierro solitario, un muerto y cuatro vivos, que se deshace, se esfuma poco a poco como un libro no publicado... Y queda sólo el campo de invierno, pequeño, bajo, frío, débil, sin Tomás Meabe ya de pie ni tendido, sin amigo con libro al lado de su vano, sin, siquiera, perdida golondrina.

10

EUGENIO FLORIT

Disminuído tras sus lentas gafas grandes que le adolecen la barbilla, Eugenio Florit me mira con una fina mirada mate de triste sonriencia. Su sonriente tristeza latina, clásica y futura, lejanísima hacia siempre, es como un efluvio discreto, sustancia de hombre escogido. Lo que aroma el visionero sutil, distraído y secreto, con la destilación tranquila de su pena íntima, se comprende que es el muro espeso (carne, asunto) que los verdaderos poetas tienen siempre alrededor, cárcel del espíritu, para hacerlos ciudadela abierta al espacio. El crisol donde su raíz funde melancolía y saca esencia lo guarda, se ve bien, en lo eterno mejor. Y así está salvado el hombre en gracia.

Por donde Eugenio Florit venga o vaya, sordo al grito, anda por una senda apartada de estatuas y lirios, agudizado su mejor oído al más fino acento. Exquisito de nacimiento, gris sencillo por suerte para él, está en la estirpe perpetua de la inmanente aristocracia poética y humana: el noble instinto, la buena conciencia, que con su cultivo lo miran y lo entienden todo hermano. Atenta comprensión delicada. Aristocra-

cia que busca aristocrática correspondencia amorosa, religiosa, amistosa, lírica: Laura, Juan de la Cruz, La Rosa, Keats. Y reírse sin odio ¡qué desgracia! de los "hombres".

Eugenio Florit, esbelto tallo universal de español en Cuba. Pule su vida y su obra como un ágata serena. Quedará de él en América y España, por su español perenne, una incorporación ansiosa y aguda. Lengua de pentecostés, espíritu de fuego blanco del alba y la tarde. Bella fórmula difícil que une al hombre, sin salirlo de su especie, con el rayo de luz, el surtidor y el cisne. Eso es, camino de cisne el suyo (no hay que ovidar que el cisne canta sólo para dentro, para sí, y que, como no muere nunca y no canta para morir, retorcerle el cuello era absurdo).

Sí, Eugenio Florit, poeta aparte, "lento en la sombra"; cantas para dentro y para arriba y no eres pesado. Es absurdo retorcerte el cuello, cisne intelectivo.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

LETANÍAS EJEMPLARES

MODO ANGÉLICO

Aclarado perdón, ruego sin tacha,
Encuentro ilimitado, dulce esfera,
Luz en el trecho esquivo y la vertiente:
—Te llamo y te reclamo, modo angélico.

Albo ropaje en niñas y heliotropos,
Espada meridiana entre bengalas,
Fructificada en cruces y entresueños:
—Ven a los ojos quietos, modo angélico.

Descendida piedad entre naranjos,
Inicial depurada, texto ignoto,
De ruiseñor la lumbre y el socorro:
—Cantas, yo sé qué cantas, modo angélico.

Mano en virtud alzada sobre el témpano
Y el área virginal de la manzana,
Amanecido pino en mi rocío:
—Ya llegas, me liberas, modo angélico.

Caballero sin mengua ¡oh Ilimitado!,
En campo de sinople y oro antiguo
Consagrado en el cisne y la armadura:
—Avanzas sin premura, modo angélico.

CENIZA EXCELENTÍSIMA

Desde tus entornados nomeolvides,
En tu ribera de cedrón y malva,
Con tu roca filial y tu alameda
—Alcánzame, ceniza excelentísima.

En tu pórtico azul, en tus racimos,
Junto a la gran turquesa y el incienso,
Con ciudades de nítido albedrío
—Llueve en mi ser, ceniza excelentísima.

Con tu leal océano de olivos
Ya para siempre amado y liberado,
Con la paloma del mensaje en llanto
—Acúdeme, ceniza excelentísima.

Descendiendo por claros mediodías
Hacia mi noche de amaranto y lino,
Vinculada a mi dios desesperado
—Serénname, ceniza excelentísima.

Tierra cordial, ceniza consagrada
En el prestigio de tu enredadera,
Madre de mis posibles latitudes:
¡Ceniza Excelentísima!

VICENTE BARBIERI

AGUAS ABAJO

La casa fué primero de quincha con revoque de barro. Pero, al correr del tiempo, el hombre empezó a subir lajas del río y alrededor de las paredes ya existentes hizo otras de piedra. Era como una casa metida dentro de otra casa. O, mejor dicho, como una habitación metida dentro de otra habitación, porque la casa no era sino ese espacio doblemente murado, con una puerta y dos ventanucos, si bien la rodeaban varios cobertizos que servían de cocina, establo y apeadero.

Junto al alto muro de la montaña, la casa aprovechaba de una entrante de la roca para guarecerse del viento. Un tajo la separaba de la montaña frontera y en el fondo serpeaba el río.

En verano el cauce del río era mísero entre las arenas y las piedras rojizas; en otoño aumentaba hasta tragarse las piedras, arremolinado, precipitado, sin que nunca un remanso le diera color de cielo ni una estrella se quedara quieta en la profunda noche de su espejo; llegaba el invierno y las finas rayas persistentes de la lluvia lo esfumaban todo, pero el ruido del agua en furiosa torrentada dominaba aún el caer de la lluvia y los tabletazos del viento, cuando no su largo aullido; la primavera provocaba con sus deshielos súbitos anegamientos de aguas que arrastraban troncos y pedruzcos, formando muchas veces represas que la correntada empujaba hasta lograr un nuevo avance fragoroso. Terminaba el deshielo y el río aparecía de nuevo como un hilo silente, cobrizo, imperceptible a veces sobre el rojizo de la arena, entre las paredes

del tajo rojas también, como las montañas mondas que limitaban el horizonte.

En la casa la existencia se guiaba por las aguas. La sequía del verano marcaba la época en que la mujer, cantando dulcemente las cuatro notas de una melodía india, bajo los cobertizos hacía sus quehaceres domésticos. La vieja hilaba, medio ciega, en su silleta frente al abismo, mirando la niebla de sus propios ojos, muy abiertos los párpados, pétrea ella también y rojiza de soles, de vientos, de años, labrada por las arrugas y con las manos extrañamente presurosas manejando el huso. La muchacha ayudaba a la madre, guiaba a la vieja, bajaba por agua hasta el río, segura de sus quince años, alta la cabeza, con la falda modelándole el vientre de suave jadear y en la piel una tersura de fruta que se supiera a punto y con el deseo de que le hincaran los dientes. Los dos niños iban y venían, ayudando a la madre, ayudando a la vieja, ayudando a la muchacha, triscando por las montañas con las cabras, cuidando al burro, ayudando sobre todo al hombre entregado allá abajo, en el cauce seco del río, a la tarea de fraccionar los troncos, de hacerlos leña, atados que después iba a dejar al pueblito lejano, negocio para vivir, manera de arrancarle a la montaña sin recursos, inhospitalaria, una piltrafa que se cambiaba en monedas. Negocio para el verano, porque después, en otoño, la lluvia iba borrando las posibilidades para este trabajo, deshaciendo en barro gredoso los caminos, impidiendo toda comunicación.

Entonces la mujer tejía mantas en el telar primitivo, la vieja seguía hilando como siempre con los ojos fijos en su propia niebla, la muchacha iba y venía de cobertizo en cobertizo con un saco puesto en la cabeza para defenderse de la lluvia, ayudada por los niños igualmente tocados. Mientras tanto el hombre, con fina maña de artesano, tallaba la greca de los lapachos. Que como las mantas eran el trabajo del mal tiempo. Pero las lluvias lo encerraban todo, todo, y la casa, sin pers-

pectiva, se quedaba con los habitantes dentro, junto al hogar que ardía en medio, abierta una ranura en el techo para dejar salir el humo y una luz difusa entrando por las ventanucos. Parecían alelados de inacción, atentos tan sólo a que un disminuir de la lluvia les permitiera echarse afuera para rápidos trajines.

Eran apenas unas pocas horas hábiles. La luz desaparecía a media tarde y una vela encendía su llama vacilante, a veces, porque la mujer escatimaba este lujo. Por lo general era suficiente el resplandor del fuego para hacer circular el mate y después se acercaban los jergones al rescoldo, uno para el hombre y la mujer, otro para la vieja y la muchacha, otro para los niños. Buscaban en la tibieza de las brasas una defensa contra el frío que se iba haciendo palpable. como si la noche lo empujara por las junturas de la puerta, por las rendijas de los ventanucos, por la ranura del techo y dentro de la habitación se pegara a los cuerpos. Los niños se dormían repentinamente caídos en el sueño. La vieja rezaba largos rosarios, apegándose al calor de la muchacha y con el gato negro de las supersticiones echado sobre el cuello, entre las trenzas y el rebozo. El hombre y la mujer cambiaban rituales palabras, frases sueltas, oyendo cómo las respiraciones iban haciéndose sonoras.

—¡No!

—Tán ormíos...

—La Maclovia no...

—Toos.

—¿Y la vieja?

—¿Ella? No importa...

La vieja sabía que les era indiferente que estuviera o no dormida y cuando el primer gemido le llegaba, por un instante interrumpía el rezo, mientras una sonrisa le alzaba el labio superior dejando al aire los boquerones de los dientes ralos. Pero a veces un gemido más agudo inquietaba el sueño de la muchacha, la ponía al borde del desvelo, cuan-

do no la despertaba de golpe, anhelante, sabedora de lo que pasaba allí, viéndolo sin verlo, trasudando angustia, con los pechos repentinamente doloridos y los muslos temblorosos, uno contra otro apretados. Pero volvía el silencio y ella, resbalando por una especie de beatitud, iba sintiendo que los músculos se le distendían y que lentamente entraba de nuevo a la zona del sueño.

Hasta que la primavera limpiaba de nubes el horizonte y una bandada de cachañas pasaba gritando su alegría de sol. Entonces había que rehacer la huella que iba al pueblito, ir a vender las mantas y los capachos, comprar "las faltas".

—¿Onde está tu Taita? — preguntó la mujer.

—Mi Taita no; su marío. Está allá, en el bajo — indicó la muchacha con un gesto.

—¿Nunca vaí a entender icirle Taita?

—Nunca. Mi Taita murió. Éste es su marío.

—Güeno... — y la mujer se la quedó mirando, apesadumbrada, sin fuerzas ya para luchar con esa tozudez.

—¿Querís irlo a buscar? Está el sol alto ya y los chicos andan hambreaos. Tanto demorarse siempre este hombre...

—Güeno para el trabajo... —intervino la vieja—. No se debe rezongar por eso: es tentar a Dios.

—Mande uno de los chicos — contestó desganada la muchacha.

La mujer la miró de nuevo, con esa lentitud que le hacía los ojos como de vaca, inexpresivos. Pero de pronto reaccionó y dijo furiosa, a gritos:

—Vaí a irlo a buscar... Mal mandá... No es ningún perro sarnoso pa que no le podaí hablar siquiera...

Las palabras parecían resbalar sobre la muchacha, plantada en las piernas abiertas, desnudas y fuertes, las manos cruzadas a la espalda.

Miró a la mujer de soslayo, entrecerrados los ojos pestañudos, alzó los hombros y, siempre con las manos en la espalda, echó a andar por el senderito escalonado que bajaba al río.

No se daba prisa. Una cachaña que la descubriera, planeaba curiosamente sobre ella, atraída por la mancha clara de su blusilla. Una cabra dejó de ramonear y también la miró curiosamente, con la cabeza en escorzo, empinada en un peñasco, prodigiosamente sostenida. La muchacha seguía andando, despaciosa, llena de sol, con los anchos pies como apoderándose de la tierra a cada paso. Se detuvo un instante y guiada por el hacheo, torció camino porque ya sabía dónde encontrar al marido de su madre.

—Lo llaman — dijo a voces desde lo alto.

El hombre se volvió a mirarla. Estaba por sobre él, en una saliente de piedras y troncos, mirándolo por entre las pestañas, seria y sin embargo con una especie de terneza que le atirantaba la boca en una sombra de sonrisa.

—Voy — contestó.

Tenía el hacha en la mano. La voleó y con un golpe la dejó hundida en el tronco que cortaba. Todo él pareció tenderse al golpe, como si los músculos se le hicieran parte del hacha para meterse en la madera. Se volvió restregándose las manos. Y los ojos se le soldaron a la figura alzada allí, viéndola desde abajo, con las piernas desnudas y el vientre apenas combo y las puntas de los senos altas y arriba la barbilla y todo el rostro echado hacia atrás, deformado y desconocido, con las crenchas despeinadas por la mano del viento, mano como de hombre que la quisiera y la acariciara.

Pareció que le crecieran raíces. Se la quedó mirando, mirando. Como si las raíces se adentraran por la tierra y llegaran hasta esa obscura región de las corrientes subterráneas, capas frías y calientes, ambas subiéndole por los pies, por las piernas, por el torso, inundándole el

pecho, contradictorias, llegándole hasta los brazos, hasta las manos, subiendo por los brazos nuevamente, rebotando toda esa marejada en el cerebro, golpeando allí, insistiendo allí con su fuerte fluir y refluir. Como aguas calientes y frías. Y como si el sol hubiera de pronto hecho florecer todos los retamos de la lejana tierra en que pasara la infancia y el olor fuera una borrachera que hiciera vacilar la montaña. La muchacha lo miraba, entrecerrados los párpados. El hombre se arrancó a sus raíces, las cortó de un golpe con el mismo ímpetu con que derribaba un árbol y avanzó hasta casi pegar la cara a los pies de la muchacha. Alzó los ojos. La veía siempre hacia arriba, firme y sin esquivarse. Súbitamente pegó la frente a sus piernas, alzó las manos y las pegó a las piernas. Y un momento se quedaron así, como parte del paisaje, sin pensar en nada, sintiendo tan sólo la tremenda vida instintiva que los galvanizaba.

La muchacha seguía mirándolo, más entrecerrados aún los párpados. Cuando dió un paso atrás, la cara y las manos del hombre quedaron en el aire, sin tratar de retenerla. La muchacha se dió vuelta y empezó a andar. Y el hombre, con un salto elástico, se alzó hasta el sendero y se fué tras ella, como ciego al que milagrosamente se revela la certidumbre del sol.

—Estaí muy insolente vós — dijo la mujer vociferando.

—Porque pueo — contestó la muchacha con iguales voces.

—Vaí a lavar la ropa.

—No quiero.

—Vaí a lavar la ropa.

—No quiero lavar la ropa. No quiero. ¿Entiende? No quiero lavarla. Lávela usté.

—Vaí a lavarla vós porque yo te lo mando. Pa eso soy tu madre.

—No quiero.

—Lo que vaí a conseguir es que te largue un güen palo.

—¡Jé! —rió la muchacha—. Haga la prueba no más...

No con un palo, pero sí con un bofetón intentó alcanzarla. La muchacha se esquivó rápida y la mujer, con su propio impulso, perdió el equilibrio y fué a darse contra la batea.

—Me las vaí a pagar — gritó iracunda.

—Dejala —dijo la vieja—, dejala no más. No vaí a conseguir na d'ella. Es pior que macho.

—Pero si antes no era así...

—Cosas de moza —prosiguió la vieja—. Dejala no más, ya se le pasará el emperramiento...

—Te voy a acusar a tu Taita, a ver si le hacís caso...

—No es mi Taita — protestó la muchacha desde lejos, apoyada en un puntal del apeadero y haciendo eses en la tierra con un pie.

—Sí, ya sé: no es tu Taita, es mi marío — dijo amargamente la mujer.

—Su marío... — y entrecerró los párpados, mirándola mientras que un gesto como el de la vieja mostraba en la boca los dientes de animalillo carnicero, fuertes y crueles.

—Mejor es que te vayaí pal alto con las cabras —interrumpió la vieja—. Son l'únicas que te aguantan.

—Tamién usté con lo que la malcría. Parece que no tuviera más nieto qu'esta... — hizo el reproche la mujer cuando la muchacha se alejaba, como siempre con las manos cruzadas a la espalda.

Parecían la réplica una de la otra: la vieja con los ojos muy abiertos, inexpresivos, toda ella como de piedra herrumbrosa, por una vez con el huso caído en el regazo y las manos sobre el huso, inmóvil. La mujer al frente, en otra silleta, abiertos los ojos lavados por las lágrimas, paralizadas las facciones por el dolor, las manos en el cuenco de la falda,

como olvidados objetos inservibles. Atrás la casa se borraba en la sombra que lentamente subía de la hondonada precedida de un hálito fresco. En el cielo tan sólo había el tachón de una estrella y un ave porfiadamente modulaba su reclamo. La hora del crepúsculo pareció irse de súbito y en la noche quedó desparramado y vivo el insistente croar de las ranas.

—¿Y los chicos? — preguntó en un hilo de voz la mujer.

—Ya s'acostaron — dijo quedamente la vieja.

—¿No preguntaron ná por mí?

—Sabés lo que son. Tán locos con los dos chivitos de la Barbona.

—¿Y... ella?

—Muy suelta e cuerpo... como si no hubiera pasao ná...

—¿Hizo ella la comía?

—¿Y quén querés que l'hiciera?

No sólo le quitaba el hombre. Le quitaba el hogar, la responsabilidad de la vida familiar, el derecho al mando. Y era su hija... Los músculos de la cara se le relajaron y por los ojos le brotó el llanto, silenciosamente anegándole las mejillas, entrándosele por los labios, regustándole en amargor la garganta. A veces un sollozo iba a estallar, lo sentía subir desde el fondo de sus entrañas, desgarrándolas, pero la mujer apegaba convulsivamente el delantal a la boca para hacerlo morir allí, sin ruido alguno. Porque le habían dicho "que no querían oírla", tras la escena de la mañana, cuando los encontró anudados en un abrazo y estalló de ira, aullando insultos y amenazas que sólo sirvieron para que la muchacha, tranquilamente alzándose, la mirara despectiva y el hombre, frío y brutal, la pusiera frente a la nueva situación. Ella, que hiciera lo que más le conviniera. Si quería quedarse en la casa, bueno. Si quería, se iba. Pero ni malas caras ni gritos. Podía acompañar a la vieja, hilar, tejer, lo que fuera más de su gusto. Pero "la dueña de casa" era ahora la muchacha. "—Ella es mi mujer. Mi mujer—"

decía el hombre, con una voz que se esparcía en el aire como trigo en el surco. Mi mujer.

Cuando quiso agredir a la muchacha el hombre alzó el fuerte brazo, impidiéndoselo. ¡Que le pasara el mal momento! ¡Que se fuera al río o a la montaña, que viera de sosegarse! Las cosas eran así y nada más. Cosas de la vida... como le dijo después la vieja, cuando ella la arrastró hasta el fondo del tajo, tambaleándose ambas y abrazadas. A sus años se podía hablar así... ¡Pero ella! Con su adoración por el hombre, con su ansia de él adherida a la piel, muro que reverdece con la enredadera que le da forma. ¡La vieja! ¡Como los otros, como todos, oyendo su conveniencia! Tratando de calmarla, de hacer de todo aquello un incidente sin importancia. Queriendo volver a subir hasta la casa, negándole hasta eso mísero que era su compañía, dejándola sola en su desesperación, abandonada a la pena, royendo su humillación y su impotencia.

Pensó irse, andando senderos hasta no sabía dónde. Echarse al río. Subir por la montaña y tirarse por cualquier risco. Se veía extenuada por el hambre, pordiosera de los ranchos. O fría en el agua, hinchada, deforme, como a veces aparecía en la corriente un animal ahogado. O rota entre piedras y tierra. Pensaba en su muerte como en un hecho ajeno, espectadora de la reacción de los otros. Para verlos sufrir. Para verlos deshechos por el remordimiento. Para que nunca se atrevieran a mirarse, con su ánima separándolos. Lloraba asomada a la muerte y como llorando a otro muerto que no era ella. Se interponían entre esas imágenes pequeñeces de la vida diaria en que hallaba reposo: ya no sería ella quien amasara sino la muchacha, con cansancio sobre la tabla y con la cara después ardida por el vaho caliente del horno. Pero cuando estuvieran comiendo, a lo mejor a él no le gustaba el pan hecho por otras manos, tan regodeón como era, y la echaría de menos... Fué el cabo por el cual se asió a la esperanza. La echaría de menos... Si no en

el abrazo carnal en lo rutinario de la vida cotidiana. Puede que la muchacha terminara por contentarse con ser tan sólo "su mujer" y le fuera dejando lado a ella para ser "la dueña de casa"... Pero el que fuera "su mujer" le dolía como un dolor físico, como el sufrimiento de haberla parido a ella, a la hija, a la que ahora se lo robaba todo. Lloraba de nuevo, sola en lo hondo del tajo, junto a la impasible faz de los peñascos.

La noche, con su mandato de siglos, la hizo buscar furtiva el cobijo de la casa y halló a la vieja esperándola, segura de su retorno.

Ahora había que impedir que la oyeran sollozar. Por eso convulsivamente se tapaba la boca, empuñadas las manos sobre el delantal. ¡Que no la oyeran! Había que disimularse. Desaparecer si era posible. Y esperar, esperar... Siempre hay una hora en que amanece.

—Me voy a la cama'—dijo la vieja—. Hace rato ya qu'están toos durmiendo.

Se alzó, buscó a tientas el bastón, agarró la silleta y se dispuso a encaminarse hacia la casa.

—¿Vós no venís? — preguntó con voz que se quebraba en una inesperada terneza.

—Ya voy, madre — contestó la otra alzándose también, con la sensación de que no tenía cuerpo, de que las piernas no iban a obedecerla, de que no podría sostenerse en pie y menos lograr moverse.

Pero se alzó, agarró la silleta con idéntico gesto que la vieja y tras ella, lentamente, echó a andar camino de la casa, con el espanto de ir por las cornisas de un mal sueño y la angustia del vacío acechándola a cada paso.

MARTA BRUNET

LA RECONSTRUCCIÓN DE EUROPA

(II)

El equilibrio de las potencias. — ¿Todo o nada? — Crisis de los llamados postulados históricos. — El papel de los Estados Unidos. — Las lecciones del pasado.

Nunca parece más próxima y fácil de realizar la paz definitiva que después de las grandes guerras, cuyos horrores engendran siempre las ideas más entusiastas y las utopías más generosas. Se puede prever, por ello, que la creación de una soberanía internacional encontrará menos adversarios que el mantenimiento y el equilibrio de los Estados a los cuales correspondería ejecutar la voluntad de la Confederación.

Después de la derrota de las dictaduras, los reaccionarios, si no los conservadores, quedarán debilitados en todos los países y sólo tendrán muy pocos medios para defender la concepción de la soberanía de los Estados. El peligro será tanto mayor cuanto que los revolucionarios, y aun los demócratas, se dejan arrastrar por esperanzas quiméricas en las posibilidades de una organización internacional. Gran parte de la clase obrera, especialmente, supone que la derrota de las dictaduras hará desaparecer los conflictos internacionales, de suerte que será fácil dotar en seguida a una Confederación de Naciones de los más vastos poderes. Sería una verdadera desgracia si esas inmensas fuerzas materiales y morales se acantonaran en un sentimiento de "todo o nada" y se desinteresaran de la conferencia de la paz al ver que ésta no es capaz de realizar un programa ideal.

Es posible, y hasta es muy probable, que la guerra termine en revoluciones, por lo menos en los países dominados hoy por el hitlerismo. Pero aun en el caso

de que esas revoluciones se confundieran en un solo reguero de pólvora que cubriera toda la tierra, y que esta revolución engendrara la sociedad socialista y libertaria, quedarían por resolver los problemas de la seguridad y del poder ejecutivo del Estado único. Los legisladores revolucionarios no debieran olvidar que la parte alemana o rusa de ese Estado —y quizá las dos juntas— podría volver un día a la idea de su misión transcendental y armarse con el fin de imponer por la fuerza, a toda la sociedad, su concepción de la revolución. El medio más seguro para desbaratar una organización internacional sería empezar, precisamente, por el fin, y cargar a esta organización de tareas que aun no podría desempeñar.

Sin embargo, jamás ha sido tan propicia la situación para hacer una paz razonable y, por lo tanto, duradera. Como no hay mal que por bien no venga, no habrá al final de esta guerra más que vencidos en el continente europeo, y ninguno de esos Estados estará en condiciones de emplear la fuerza para satisfacer sus ambiciones. Rusia misma, sea cual fuere el resultado de sus esfuerzos, estará agotada y no podrá comenzar nuevamente las hostilidades si no recibe materiales británicos y norteamericanos. En los meses decisivos que seguirán a las derrotas de las dictaduras, toda Europa quedará desorganizada, sin gobiernos sólidos, sin administraciones estables, sin materias primas, sin medios de comunicación que funcionen normalmente, y cualquiera que en semejantes condiciones decida recurrir a las armas deberá renunciar a la guerra moderna y será vencido rápidamente.

En cuanto a Inglaterra, no se le ocurrirá imponer al continente una paz injusta y egoísta, porque no tiene en ello intereses inmediatos. Lo único que le interesa es restablecer ese equilibrio de fuerzas que ha sido el fin de su política durante siglos. Por otra parte, no existe ningún otro país donde una poderosa Sociedad de Naciones tenga tantos partidarios fervientes como en Gran Bretaña, y los ingleses deberán comprender tanto mejor las necesidades inherentes a una Confederación fecunda, por cuanto ellos mismos viven en una confederación que evoluciona continuamente.

Se han derrumbado en el transcurso de esta guerra tantas acciones, tantos principios, tantas convicciones y tantos prejuicios, que ya no se puede hablar de obstáculos insuperables en política internacional. ¿Acaso no es un hecho innegable que los derechistas franceses eran enemigos irreductibles de todo acerca-

miento franco-alemán? Ahora no sólo los fascistas, por boca de los Laval, Doriot, Brinon, etc., sino también los conservadores, por boca del gobierno de Vichy, proclaman la necesidad para Francia y para Europa de acabar con la antigua hostilidad que separaba a los dos países. Los Pétain, Darlan, Deloncle y Vallat profesan hoy las ideas por las cuales sus sicarios asesinaron a Jaurès y persiguieron a Briand.

Todo el mundo estaba de acuerdo sobre el interés primordial e inmutable que tenía Italia en oponerse al crecimiento germánico. Ahora es Mussolini, el campeón del imperialismo italiano, quien ha permitido a la Gran Alemania, no sólo hacer de nuevo pie en los Alpes, sino acercarse al Adriático y penetrar en la península balcánica. Y los estados balcánicos mismos, ¿no se ha estado diciendo durante medio siglo que eran enemigos jurados los unos de los otros y que era imposible todo entendimiento entre ellos? Hoy están todos bajo la férula alemana, lo mismo las víctimas del eje que los que se llaman sus aliados.

¿Cuántos libros, cuántos artículos se han publicado para probarnos que la guerra entre Rusia e Inglaterra era inevitable? Los comunistas vaticinaban que ése sería el gran choque entre el bolcheviquismo y el capitalismo, e innumerables expertos nos han explicado que el punto neurálgico de las relaciones entre las dos potencias era Persia, con sus pozos de petróleo. Sin embargo, ha sido en Persia —o más bien en el Irán, como se dice ahora— donde Rusia e Inglaterra se han dado la mano, ocupando conjuntamente la posición-llave de todo el Cercano Oriente, la pendiente de las Indias donde se encuentra la famosa carretera que une el Golfo Pérsico con el Cáucaso.

He aquí algunos ejemplos principales del gran entrevero que estamos presenciando. Todos los postulados de la política internacional se han desplomado y, por primera vez en la historia, está libre el camino para reconstruir el mundo sobre una base nueva.

Pero ni aun con la ayuda de todos los países de la Confederación británica será Europa capaz de levantarse y de organizarse con sus propias fuerzas. Para hacer la guerra, como para hacer la paz, tiene necesidad de los Estados Unidos, que poseen todo el oro del mundo, que tienen la mayor flota de guerra, que mañana también poseerán la mayor marina mercante, y cuyo potencial industrial y cuyo potencial guerrero supera al de todos los otros estados. Nada menos que Churchill ha declarado en repetidas ocasiones que los Estados Unidos son la

primera potencia del mundo. Así, pues, no sólo decidirán los Estados Unidos el resultado de la guerra, sino también la forma que tomará la paz. Es una suerte para la reconstrucción de Europa que América tenga aún menos intereses territoriales en el viejo continente que Inglaterra. Sólo le interesa una paz estable y fecunda.

Si es verdad que ningún obstáculo se opone a una verdadera reconstrucción, no debemos, sin embargo, cerrar los ojos ante las dificultades psicológicas que cierran el camino a un porvenir más feliz.

El pueblo americano representa una mezcla fascinante de sentido práctico y de entusiasmo idealista, pero hasta ahora ha permanecido ajeno a las cuestiones de la política internacional y a las pasiones que éstas desencadenan. De hecho, los Estados Unidos han vivido casi sin política extranjera a partir del momento en que se desvaneció el peligro de una intervención de la Santa Alianza para el continente americano. La cruzada de 1917 fué solamente una interrupción pasajera de esta indiferencia secular. Por ello los Estados Unidos han tardado en comprender que su independencia, y aun su existencia misma, estarían amenazadas si el hitlerismo venciera a Inglaterra y se instalara en América latina.

El ataque brutal del Japón arrancó de América la idea de que el Océano forma una trinchera natural más inexpugnable de lo que había sido la Línea Maginot. Los Estados Unidos están en guerra, no solamente por la defensa de un ideal, sino ante todo para defender su posición de gran potencia, y aun su existencia. Es evidente la conexión de los acontecimientos en los diferentes teatros de la guerra. ¿Aparecerá la misma evidencia cuando se trate de organizar la paz? Existe el peligro de que, una vez ganada la guerra, el aislacionismo tome su desquite y se niegue participar en la construcción de una sociedad nueva, atrincherándose en un egoísmo nacional y ocupándose únicamente de reconquistar y afirmar las posiciones económicas de Estados Unidos en el Continente americano y en China, sobre todo, lo que es muy probable si la vida social toma en Europa un aspecto muy diferente al del capitalismo americano.

El presidente Roosevelt conoce mejor que nadie las necesidades y las posibilidades de las democracias, pero ¿podrá resistir a un mar de fondo semejante al que hizo naufragar las ideas de Wilson? De los conflictos históricos de Europa los Estados Unidos lo ignoran todo, y muchas cuestiones que han hecho correr ríos de sangre les parecen vanas y totalmente desprovistas de buen sentido. Un

país cuyas fronteras están trazadas en su mayor parte según las latitudes, no puede apreciar la importancia de problemas como el de saber si las fronteras deben determinarse por consideraciones históricas, étnicas, estratégicas o económicas. ¿No es de temer que los Estados Unidos se replieguen sobre sí mismos como en 1919, cuando se hallen de nuevo ante esas discusiones que les repugnan? Y si vencen su desagrado ¿no sentirán la tentación de imponer a Europa soluciones excesivamente frágiles y estériles? Habrá finalmente el peligro de las improvisaciones y de los compromisos fáciles, al que los delegados americanos escaparán todavía más difícilmente que los otros estados.

Porque es indudable que la conferencia de paz despertará todos los egoísmos, todas las codicias, todos los odios y todos los rencores. No faltarán quienes vean en ella, sobre todo, la ocasión para echarse sobre los vencidos y repartirse el botín. Inglaterra misma, pese a su maravilloso realismo, tendrá que luchar contra esta corriente y conservar su sangre fría proverbial en medio de las pasiones desencadenadas.

En realidad, los rencores serán infinitamente más peligrosos que los intereses particularistas, y su peso anulará muchos aspectos favorables de las condiciones objetivas. Sin embargo, si no se logra vencer esos resentimientos y si a la guerra total no sigue una paz total, la humanidad habrá perdido una ocasión única y la nueva paz no será más que un nuevo eslabón de la época turbia que ha comenzado en 1914.

Los grandes tratados de paz son mojones kilométricos de la historia. Por ello nos parece interesante estudiar algunos de esos tratados, aunque sólo fuera para ver cómo han procedido otras generaciones en circunstancias semejantes, pues creemos que corresponde a una necesidad profunda del espíritu humano ahondar en el pasado con el fin de justificar el presente.

En vano buscaríamos en ellos lecciones. Si es verdad que ha habido otras guerras mundiales, éstas han estallado en condiciones diferentes a las de la guerra actual y los tratados de paz que las han seguido debían satisfacer necesidades de la sociedad, diferentes de las que ha de satisfacer la paz futura. Si hacemos abstracción de la conferencia de paz de Versalles, sólo el Congreso de Viena ha tenido que resolver problemas semejantes a los de nuestros días. Y eso que el Congreso de Viena no fué una conferencia de paz (la paz propiamente dicha

había sido concluída algunos meses atrás en París), sino un congreso internacional donde las principales potencias, incluyendo a Francia, estaban en condiciones de recomenzar la guerra en caso de no llegar a un compromiso aceptable.

Si no es posible hallar recetas en las paces anteriores, podemos, en cambio, sacar dos conclusiones o, si se quiere, dos enseñanzas.

En primer lugar, se comprueba que las grandes guerras realizan, en el plano internacional, la misma tarea que las grandes revoluciones en el plano nacional: destruyen un orden legal que no corresponde más a la situación real y preparan el terreno para un orden nuevo. Los tratados de paz no hacen, pues, más que consagrar hechos ya reconocidos. Por ello parten cada vez de otras ideas generales, de otra moral y de una concepción política distinta; cada vez, incluso, se sirven de medios distintos, ya que la diplomacia se transforma al igual que las ideologías o los armamentos. La paz que no ha sido concebida de acuerdo a este principio de adaptación a las necesidades inherentes de la época resulta de corta duración y sólo sirve para retardar el restablecimiento del equilibrio entre las necesidades y la organización de la sociedad internacional.

El segundo hecho es que las condiciones de paz, igual que las leyes, llegan a ser independientes de la voluntad de sus autores y la superan a menudo. Justas o injustas, una vez en vigor penetran en los espíritus y no tardan en parecer inmutables e intangibles. Y ya sea que los pueblos las consientan o se resignen a ellas, lo cierto es que deciden del destino de generaciones. Los errores, en consecuencia, se pagan caros. A veces se necesita un siglo para reparar el error cometido, ya que hay muy pocos ejemplos de revisiones pacíficas de los tratados de paz, sobre todo en lo que concierne a las estipulaciones territoriales: lo hecho por una guerra generalmente sólo lo deshace otra guerra.

Por ello, el estudio de los grandes tratados de paz da amplia materia de meditación.

N. P. LENOIR

NOTAS

SOBRE LA ESTÉTICA DE SANTAYANA

En un comentario a la *Estética* de Croce, y en un ensayo publicado hacia la misma fecha e incluído luego en *Obiter scripta*, Santayana negaba redondamente la posibilidad de una Estética como disciplina autónoma. Se habla de Estética, decía, a propósito de todo lo que tenga alguna relación con la obra de arte o con la sensibilidad para lo bello. Lo cierto es, agregaba, que las actividades llamadas estéticas forman el más desordenado conjunto, como que se ha ido constituyendo al azar de accidentes históricos y literarios. No hay fuerza o función en la naturaleza ni hay en el hombre una zona mental aislable que corresponda específicamente a lo estético. La experiencia estética es tan amplia, tan incidental, tan insinuada en todos los repliegues de la vida humana, que a la reflexión se nos aparece compleja y multiforme como la vida misma...

En filosofía como la de Santayana, donde lo estético ocupa lugar tan señalado, esa negación —o ese equívoco— podrá quizá aclarársenos si examinamos con algún detalle lo que su estética es, y no tanto lo que su autor quisiera que fuese; si atendemos a los problemas que le preocupan, y no tanto a los precisos términos de sus respuestas.

La integración y arraigo de lo estético en la vida total del hombre es uno de los temas predilectos de la estética de Santayana, tanto en su teoría del gusto y de la actividad artística como en sus reflexiones sobre las artes particulares, tanto en su Poética como en los pormenores de su crítica literaria. Que las grandes obras de arte son asiento y estímulo, no sólo de valores estéticos, sino de muchos otros valores y funciones; que la verdadera actividad estética está ligada a intereses prácticos y religiosos y a los aspectos más significativos, más

amplios y profundos de la vida del espíritu; que el arte nace y crece en un mundo penetrado de normas intelectuales y éticas, no aislado en una esfera solitaria e irracional; que la más alta poesía nunca es poesía de mera pasión, ni de fantasía desordenada, ni de vacua virtuosidad: todas estas afirmaciones, tácita o explícitamente reiteradas por Santayana con tan singular insistencia, ¿no nos explican su rechazo de la Estética como doctrina autónoma? Negar, en suma, la posibilidad de la Estética no significaría para Santayana otra cosa que descartar la posibilidad de circunscribir en la realidad una zona de fenómenos íntegra y exclusivamente estéticos, desligados de toda otra especie de fenómenos.

No es, desde luego, actitud que en Santayana deba sorprendernos. Esa enfática atención al enlace de lo estético con lo ético, ese destacar las condiciones y antecedentes extra-artísticos del arte, ese hacer consistir los más señalados triunfos de la poesía en un difícil y complejo equilibrio, convienen perfectamente a las líneas generales de su filosofía. ¿No es en ella motivo constante la denuncia de falsas y dañosas simplificaciones o escisiones? Desde los juveniles capítulos de *The life of reason* (donde *reason* no significa de ningún modo razón esquemática ni razón angélica), se pronuncia Santayana contra el confinamiento de la inteligencia en una esfera abstraída del complejo vivir humano. En toda su obra perdurará el afán de poner de resalto la unidad entre lo intelectual, lo ético y lo estético. Así señalará Santayana, como misión propia del filósofo, la de coordinar esos diversos intereses humanos en un armónico ideal de felicidad. Propugnará reiteradamente el enlace entre las bellas artes y la actividad servil y cotidiana. Exigirá en el poeta el concurso y fusión de dones muy diversos. Ni poesía bárbara, no penetrada aún de inteligencia —turbia poesía que, si algo crea, es sólo caos—, ni, en el extremo opuesto, el mero impulso formal de un arte que se devora a sí mismo perdiéndose en juegos de técnica estéril. Clara y terminante es su condena en las obras primeras de Santayana. Aunque William James lo encontrara esteticista y decadente, pocos han insistido tanto en los peligros de aquellas maneras de *passion féroce du beau* que acaban por trastornar y destruir al verdadero arte.

Acaso se pueda disentir del énfasis con que Santayana ha destacado la conexión de lo estético con lo extra-estético [1]; podrá alegarse que bien vale la pena

[1] Por lo demás, ni la conexión entre unos y otros fenómenos bastaría por sí para impedir la existencia de una Estética unitaria e independiente, ni la autonomía de los

destacar, por otro lado, lo específico e "insular" del arte (en que otros pensadores han insistido con énfasis no menor). Claro está que del ímpetu de esas páginas —moderado luego [1]— no logra salvarse sino un estricto modo de poesía, y es natural que contra semejante rigor se pronuncien, no sólo los cultivadores y devotos de aquellas otras maneras que Santayana rechaza, sino muchos de los que consideran obligación del crítico el adorar a la Musa en toda la diversidad de sus criaturas. Pero a pesar de ese obstáculo a su aceptación y difusión, el pensamiento de Santayana ha ejercido perceptible influencia en las doctrinas estéticas de filósofos y ensayistas norteamericanos. "Odié desde siempre ser un profesor", ha dicho Santayana; "tal vez no sea yo filósofo", ha insinuado en otra ocasión. El hecho es, no obstante, que su *Sentido de la belleza* [2] se lee y estudia aún hoy en su país. Se ha podido señalar el rastro de Santayana en autores como Prall, Ducasse, Parkhurst y Kallen, y aun en los ensayos de Irwin Edman y de Walter Lippmann.

Salvando las fronteras nacionales, ciertos ecos de la *Vida de la razón* llegan a resonar hasta en el *Testament of Beauty* de Robert Bridges. El propio Bridges, amigo asiduo de Santayana y atento lector y crítico de la *Vida de la razón*, la resumía, años antes de comenzar su poema, como expresión de un idealismo de sesgo estético sobre base naturalista. Esa filosofía, agregaba, "concuerda notablemente con mis propias ideas". Y frente a las afirmaciones de Santayana sobre la "poesía grande" como trasunto estético de una concepción total de la vida, y sobre la oportunidad que el mundo contemporáneo ofrece para semejante tipo de arte, comentaba: "La poesía utilizará a la filosofía, y no al revés... Un

fenómenos estéticos bastaría para asegurarla. La unidad e independencia de una disciplina no deriva de relaciones materiales entre cosas, sino de relaciones ideales entre problemas.

[1] Así en este pasaje de los últimos *Soliloquios*: "Cuando joven, era tal mi deseo de encontrar justificación racional a la poesía y a la religión, y de mostrar que el contenido mágico de ambas se refiere a hechos verdaderos, que insistía demasiado —me parece ahora— en la necesidad de ser fiel a los hechos aun en la poesía. No sólo distinguía yo entre la buena y la mala religión por su expresión de la sabiduría práctica y de la disciplina moral que conduce a la felicidad en este mundo, sino que, en mi opinión, la poesía más noble debía expresar también la carga moral de la vida y debía ser rica en sabiduría. La edad me ha hecho menos exigente, y ahora puedo muy bien encontrar suficiente perfección en poesía como la de los chinos y los árabes, sin mucha intención filosófica, en la simple gracia y sentimiento y música y fantasías y jugueteos".

[2] "El mejor libro de Estética que se haya escrito en América", opinaba Hugo Münsterberg. "Es mi primer libro, —ha comentado festivamente Santayana—, y sigue siendo el que mejor se vende. Supongo que se usa en algún curso universitario, porque compran regularmente cien ejemplares por año. Lo veo reflejado en mi cuenta de banco".

poema como el que Santayana desea y predice, si es que llega a escribirse, lo escribirá un gran poeta. Y será buena poesía". En estas palabras, y en ciertas coincidencias del *Testament* con las doctrinas de *The life of reason*, se han querido ver significativos testimonios del influjo ejercido en Bridges por Santayana, y hasta quizás una clave para comprender en cierta medida la intención y estructura general del poema.

Que el nombre de Santayana vaya asociado al de un poeta ilustre, no es sin duda honor que el propio Santayana desdeñe —él, que sabe hablar de la poesía con directo conocimiento del oficio y filosofar en la lengua de los mejores ensayistas ingleses. Y es recompensa singularmente adecuada a un pensador para quien la meditación sobre lo estético no se reduce a un capítulo perdido entre otros, ni a pieza última y previsible de un sistema, ni a fría nomenclatura. De una íntima y permanente actitud estética, tan reconocible en la sustancia del pensamiento de Santayana como en el latido de su prosa, parece irradiar su teoría de las esencias, su justificación optimista de ese mundo de formas puras (capaces de valer por sí, no por lo que nos digan de una realidad exterior a ellas) y, en fin, su concepción del espíritu humano como infatigable creador de perspectivas ideales, de mitos, de poesía.

En sus tempranos libros de Estética se nos anuncian ya —y resulta particularmente instructivo verlos allí anticipados y como en esbozo— estos y otros temas, que llegarán, ahondándose y afinándose, hasta las obras últimas de Santayana. La Estética es el centro de su filosofía, se ha dicho. Acaso sea también, podría agregarse, la mejor introducción a ella.

RAIMUNDO LIDA

Los Libros

Francisco Luis Bernardez: *Poemas Elementales.* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1942). — Es lindo y además reconfortante que las cosas coincidan con sus nombres. Parece que esta circunstancia los ayuda a realizarse mutuamente, afianzando las cosas en su ser corpóreo e impidiendo que los nombres se pierdan como un poco de humo en la neblina.

Por eso me gusta de entrada que este nuevo libro de Bernárdez se llame justamente *Poemas Elementales* y que su contenido sea ése: poemas elementales. Pero con dos clases distintas de elementalidad.

A primera vista, podría creerse que en la presente obra están yuxtapuestos dos libros distintos, algo así como esas penetraciones de sólidos, un prisma y un cono, que estudia la geometría descriptiva. Por un lado, los sonetos, y por otro, los poemas con larga ondulación de salmos. Si nos fijamos, veremos que no hay tal interferencia sino que media entre ellos, más bien, la misma relación que existe entre la carne y el hueso de un organismo.

Por supuesto que la carne sería la palpitación entrañal, el ritmo profundo y conmovido de los salmos, y el hueso, la ceñida austeridad, casi me atrevería a decir el seco ascetismo de los sonetos.

Lo elemental de los poemas largos tiene un sentido aristotélico y se apoya en los temas: "La tierra", "El mar", "El viento", "La hoguera". Anotemos una circunstancia. El realismo de los filósofos antiguos se basaba en evidencias inmediatas más que en puras abstracciones. No tomaron como elementos —como parecería más lógico a un metafísico moderno— lo sólido, lo líquido, lo gaseoso y lo ígneo, sino que prefirieron considerar esas cualidades como el aspecto fundamental del verdadero elemento más en contacto con la vida, más concreto: la tierra, el agua, el aire y el fuego. Para nuestro poeta, ávido de evidencia, como todo poeta auténtico, aún eso no basta. Es necesario concretar más, y si bien con la tierra eso no es posible, puesto que somos ella misma:

Esta es la tierra donde un día seremos tierra sin memoria y sin sentido,

el agua pierde sus múltiples posibilidades para concentrarlas en una sola: el mar; el aire, tan invisible a nuestro alrededor y dentro de nosotros, se convierte en nuestra directa experiencia de su ser: el viento; y del fuego, inasible en su voraz ambición, nos da esta hoguera donde se resume como en una rama florida la secreta pujanza primaveral de la planta.

Los elementos clásicos se vuelven así más elementos, más nuestros, y Bernárdez no los maneja como el filósofo o el hombre de ciencia, que busca en ellos sus escondidas esencias inhallables, sino como el poeta que sabe que esas esencias sólo pueden encontrarse dentro del alma del creador.

Así la tierra es para él:

La tierra es dura como el hierro; la tierra es negra como el llanto de la noche,

pero, al mismo tiempo,

La tierra duele un poco menos, porque las flores equilibran los dolores.

Y el mar:

El mar inunda nuestros ojos con la ternura temblorosa de sus aguas,

y siente su fraternidad:

Sólo este mar que nos invoca puede medir la soledad de nuestra angustia,

porque también él está necesitado de nosotros:

El mar sin rumbo y sin amparo busca refugio silencioso en nuestra frente.

(El detenido examen de este solo verso ocuparía varios artículos de la extensión del presente. Permítaseme que insinúe tan sólo algunas de sus recónditas fuerzas: "El mar sin rumbo", donde están incluídos todos los rumbos posibles menos el suyo propio diluído en su misma inmensidad, "el mar desamparado", con un desamparo parecido al de Dios en su Soledad Única, "el mar que busca refugio" y "en nuestra frente": lo grande amparándose en lo débil, lo eterno

justificándose en lo perecedero: y "el refugio *silencioso* de nuestra frente", ese perfecto silencio de nuestro interior en el que caben, sin embargo, vivos pero sin perturbarlo, todos los bramidos del mar).

Y el viento que sopla desde el pasado:

...pero el pasado abre los ojos soñolientos.
En las desiertas galerías suenan los pasos melancólicos del viento.

Esos pasos del viento ya tan recordados como oídos, que adquieren la autonomía del recuerdo y su fidelidad que vela sobre nuestro desamparo nocturno:

El sueño cierra nuestros ojos y el viento fiel se queda solo en las tinieblas.

Y ese inmenso "crescendo" de "La hoguera", acaso el más magnífico poema logrado por Bernárdez en todos sus años de desvelado oficio, y uno de los ejemplos de que puede enorgullecerse la joven lírica argentina.

Empieza tímido el nacimiento del fuego:

Una llamita, silenciosa como una lágrima de amor, brilla en el mundo;

por graduaciones insensibles, cunde el ardor

...nido por nido, flor por flor, árbol por árbol.
Por las llanuras sin salida corren ardiendo como antorchas los caballos.

Hay una grandeza dantesca de arrebatadora pasión apocalíptica en ese crecimiento de las llamas que invaden el universo:

Y el fuego sube a las estrellas, algo más rojo por la sangre de sus víctimas.

La voz tremendamente masculina de Walt Whitman tiene también sus resonancias simpáticas y enaltecedoras en la voz de nuestro poeta, en esa fruición por la caricia, por el apoderamiento de los sustantivos, que parecen ayudarse mutuamente en la simple enumeración a dar todo su contenido latente:

Las cordilleras, los volcanes, los precipicios, las llanuras y los bosques.
Los caseríos, las aldeas, los grandes pueblos, las ciudades, las naciones.
La tierra herida es una copa llena de sangre y de sudor hasta los bordes.
El fuego inmenso la levanta y ofrece a Dios el sufrimiento de los hombres.

Aquí termina —no podía ser de otra manera—, la arrolladora marea del "crescendo", que ya no tiene más allá posible. En la estrofa final se produce el reflujo:

La noche crece entre los astros como la hierba entre las tumbas olvidadas.
El viento muere como el fuego, y el mundo calla en las tinieblas solitarias.
Brilla una chispa todavía, como en mil siglos de silencio una palabra.
Pero se apaga como todas, y en la tremenda oscuridad no queda nada.

Reconforta de verdad entre tanta voz en tono menor, fruto muchas veces, más que del temperamento, del temor al esfuerzo y un poco del temor al ridículo, escuchar a este poeta que "canta con toda la voz que tiene", sin caer en la ampulosidad ni en la grandielocuencia, ni en la vacuidad declamatoria; que alza su voz porque tiene cosas altas que decir, sin el falso pudor de una falsa mesura, justificada en quien tenga que administrar un exiguo caudal poético.

Poemas elementales son éstos, no sólo porque se refieren a los elementos constitutivos de la realidad, y por lo tanto de la poesía, sino también porque el autor los realiza con los medios más simples, más elementales: un mínimo de información y un máximo de sabiduría. Ésta es la carne palpitante de este libro, su sustancia vital.

Pero parece que lo vital debe apoyarse en lo inorgánico, que la plasticidad un poco veleidosa de la carne necesita de la arquitectónica estructura de lo inanimado: del esqueleto óseo. La muerte es la que da sostén a nuestra vida: nuestra carne, nuestros órganos más nobles o viles, van colgados como en una percha de nuestros huesos. Cada uno lleva en sí su propia muerte, según el decir de Rilke. No es necesario una calavera ajena para meditar sobre nuestro destino: basta con que palpemos nuestro maxilar inferior o la dura comba de nuestra frente; en el interior de nuestra vida se está riendo, desde el primer día y para toda la eternidad, nuestra muerte.

En este libro de carne y hueso, lo inorgánico son los sonetos. Parece que en

ellos Bernárdez hubiera hecho voto de castidad, tal es la voluntaria pobreza de sus rimas, en que predominan los participios; tal lo exiguo del vocabulario, la insistencia y la repetición de las palabras. Está muy bien el rigor y el ascetismo poético; pero es fatal que todo voto de castidad demasiado fielmente cumplido, conduce sin remedio a la esterilidad. De esta tendencia al páramo se derivan estrofas de la sequedad de ésta:

El que sólo ha sufrido y ha sufrido,
El que sólo ha llorado y ha llorado,
El que ha vivido sin haber vivido,
El que ha pasado sin haber pasado.

Por este camino se llega fácilmente a la charada teológica, al logogrifo escolástico, a cualquier cosa menos a la poesía. Esta inexistencia, también elemental, forma la dura trabazón inorgánica del libro. Sus insípidos sonetos son como el céreo receptáculo en que se acendra la miel poética más madurada que hayamos gustado en los últimos tiempos.

Bernárdez, no hay que olvidarlo, es un verdadero poeta católico. Su catolicismo no obedece a una simple postura, como en tantos otros, sino a una necesidad interna de su ser auténtico. Es una posición, no una postura.

Ahora bien, siempre que pienso en lo católico, me parece que veo este mismo fenómeno que observo en el libro que estoy comentando: hay una intragable cáscara dogmática, esclerosada por los teólogos, endurecida por la Iglesia, que encierra una recóndita almendra con su germen de posibilidades, con su nacarada ternura cristiana.

Cuando Bernárdez deja las prisiones del soneto, tan estrictas como las disposiciones de un Concilio, para abandonarse al puro deliquio de la contemplación, aparece en él, el primero y —hasta donde mi información alcanza— el único de nuestros poetas místico-católicos. Su descripción de la Natividad es extraordinaria:

Un rayo mudo, pero inmenso, hiere la noche con su espada que fulgura.
Y el firmamento desgarrado muestra su abismo de inocencia y de dulzura.

Un mar de fuego inunda el aire, mientras estalla una tormenta de aleluyas.
Todos los ángeles del cielo cantan en coro Gloria a Dios en las alturas.
Y los pastores se arrodillan, enceguecidos por la luz y por la música;

y conmovedora la imagen de San José:

Detrás del Niño y de la Madre se puede ver a San José, medio escondido.
Y encastillado en su silencio, como un guerrero en un baluarte de jacinto.

Y para completar el cuadro, como los pintores clásicos que se introducen en su propio lienzo, aparece el poeta dentro del Portal:

En un rincón de la caverna soy el testigo más inmóvil y callado.
Al contemplar lo que contemplo siento vergüenza de mi boca y de mis manos.
Entran sin verme los pastores, con sus ofrendas de corderos y de pájaros.
Pero Jesús vuelve los ojos y hacia el lugar en donde estoy tiende los brazos.

He aquí alcanzada la meta ideal hacia la que tiende la poesía mística: el vértice ardiente en que verso y plegaria confluyen para anegarse mutuamente. Es lindo y reconfortante, decía al empezar estos renglones, que las cosas obedezcan a sus propios nombres: que estos *Poemas Elementales* estén henchidos de la elemental pureza de la poesía. Y es reconfortante y lindo, para mí, contemplar desde la otra orilla, tan alejada del catolicismo, cómo la poesía prospera en todos los climas cuando la nutre la generosidad de un alma de poeta.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA.

GEORGE RUSSELL HARRISON: *Átomos en acción* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1942). — Si se me pide que escriba sobre los libros de divulgación científica, o si no se me pide que escriba, o si me pide que no escriba, haré gustosamente un ensayo con el siguiente título: "Elogio de las solapas de los libros de divulgación científica". Excepto la obra famosa del profesor doctor

Walter von Reichenau (tres volúmenes en octavo), quien, lamentablemente, aún no ha hecho sino la parte correspondiente a los hititas, el problema de las solapas se mantiene inédito. Desde luego que no pretendo competir con el grandioso profesor de la universidad de Heidelberg: sólo aspiro a escribir pocas páginas, precedidas de un pequeño estudio preliminar sobre los títulos de tales libros, donde se pruebe que, como los sueños, son manifestaciones de deseos insatisfechos (*Einstein sin fórmulas matemáticas*, etc.).

A diferencia de lo que pasa con las solapas de los sacos, que son estrictamente inútiles, las de los libros de divulgación científica son lo único utilizable. Pasa con ellas un poco lo que pasa con los prospectos que acompañan a los específicos: antes de tomar el remedio (y mejor, a veces, no tomándolo) la lectura de tales papeles anima, reconforta y hasta cura en no pocas ocasiones. Tomemos al azar lo escrito sobre las solapas de un libro de divulgación: "El lector encontrará en esta obra, en términos accesibles y sin fórmulas matemáticas, una visión panorámica de los grandes problemas de la física moderna. El famoso sabio Sir Arthur Milton, F. R. S., M. D. Ll. D., M. A., Ph. D., D. Sc., profesor en la Universidad de Glasgow, premio Nóbel de Física, le explicará a usted con claridad, galanura e ingenio, la teoría de Einstein, el problema de los cuantos, la constitución del espacio extragaláctico, la expansión del Universo y la cuarta dimensión". Una vez leída la solapa, reconfortado, animado, instruído, alegrado, culturageneralizado por ella, es preferible no seguir adelante. Si, a pesar de todo, se quiere proseguir un poco más, puede leerse hasta el tercer renglón del primer capítulo, donde Sir Arthur Milton, F. R. S., etc., después de saludar brevemente al público, entra en materia con una frase desprovista de fórmulas matemáticas como ésta: "Imaginemos en el Universo de Minkowsky una geodésica tetradimensional...". Éste es el instante en que el lector sagaz debe cerrar el libro y —si le agradan las novelas policiales, por ejemplo— enfrascarse en la lectura de *Los crímenes del obispo*. Y todos quedaremos contentos: los sabios, de haber tenido oportunidad de hablar sobre aquello que los entusiasma, los casi-lectores, de tener en su biblioteca libros sobre la relatividad, y las editoriales por haber vendido la mercadería. Porque no todo lo que se vende ha de ser necesariamente legible. Hasta supongo que las casas editoriales son dignas de elogio por el hecho de vender mamotretos ilegibles, pues de ese modo contribuyen eficazmente a la extirpación del vicio de la cultura: una editorial que vende libros de divulgación

científica es como una fábrica de cigarrillos que vendiese de vez en cuando cigarros con explosivos: *just a joke.*

El fracaso de la llamada divulgación científica estriba en el carácter necesariamente abstracto de la ciencia actual. Pensar que un hombre de ciencia pueda explicar la teoría de Einstein en términos comunes es tan utópico como imaginar la posibilidad de exponer en japonés la filosofía kantiana con sólo haber estudiado el folleto "El japonés en quince días". La marcha del pensamiento, y del pensamiento científico en particular, es en el sentido de establecer relaciones cada vez más generales; pero como lo concreto se pierde con lo particular, resulta que la ciencia se hace inevitablemente y crecientemente abstracta. Una superficie triangular es diferente a una rectangular, pero también tienen una cualidad que les es común: lo que podríamos llamar "poligonalidad"; el concepto de polígono es más general que el de triángulo o rectángulo, pero por eso mismo más abstracto. Si luego se quiere poner de manifiesto la condición común que tiene una superficie poligonal con una circular o, más todavía, con una superficie cualquiera limitada por una línea cerrada, hay que introducir conceptos mucho más generales y, por lo tanto, mucho más abstractos, como el de "orden de conexión". No hay que creer, por tanto, que cuando un especialista en Topología habla de "orden de conexión" de una figura lo hace por el mero placer de asombrar a los buenos vecinos: es una designación convencional, pero precisa e inevitable. No veo, tampoco, cómo el profesor Milton podría arreglarse para expresar la idea de geodésica tetradimensional sin emplear la expresión "geodésica tetradimensional". Todo esto es desconsolador y desesperante. Personalmente, me duele que una cantidad de gente, que en otra época no consideraron necesario estudiar quebrados, hoy se encuentren en una especie de callejón sin salida cuando quieren penetrar en el moderno concepto de causalidad. ¡Qué se le va a hacer! La divulgación de ciertas concepciones es angustiosamente ineficaz. Hace un tiempo, un estudiante de filosofía me pidió una somera explicación sobre la teoría cuántica. Reflexioné unos instantes y le di unas ideas: no entendió bien. Reflexioné nuevamente y le di una explicación más accesible: entendió más, pero había puntos que aún no veía. Entonces reflexioné con cierto feroz sentido de lo popular y le di una tercera versión.

—Ahora sí, ahora entiendo perfectamente — me dijo con alegría.

Pero la verdad es que ya no era más la teoría de los cuantos.

La obra del doctor Harrison es, sin embargo, un libro de utilidad. Fuera del título, la obra es aceptable y no constituye esa suerte de estafa editorial de sus similares. La razón es que Harrison no pretende tanto explicar la física actual en términos populares (aunque un poco lo intenta, con la ineficacia de esos intentos), como mostrar su utilidad. Harrison ve y muestra la física más bien desde el punto de vista de la aplicación y de los inventos. Él mismo es un inventor temible. En los laboratorios del Massachusetts Institute of Technology tuve ocasión de ver un formidable y abundante aparato suyo que llenaba una gran sala y que realizaba en diez minutos el trabajo que un físico de la especialidad hace en toda su vida, trabajando con el máximo de espíritu masoquista. En Francia hay dos científicos dedicados a esta clase de medidas necesarias, pero estúpidas: los hermanos Bloch. El doctor Holweck, del Instituto Curie, cuando observó el funcionamiento del aparato de Harrison, pronunció, espantado, el siguiente veredicto: "Un pair de Blochs automatique". Al comienzo (la máquina no estaba aún en condiciones, según su inventor), la opresión de un botoncito ponía en marcha la increíble organización: más tarde bastó con abrir la puerta del laboratorio. Pero Harrison estaba poseído de una especie de furor virtuosista y no paró hasta fundar un misterioso control a distancia. Sentado cómodamente en su escritorio, decía:

—Ahora quiero que funcione mi aparato.

Era inútil —y hasta hubiese sido considerado como una falta de delicadeza— tomarse el trabajo de verificar la afirmación. No había la menor duda de que la máquina se había puesto en movimiento apenas pronunciada la frase mágica. Lo sorprendente era (y el doctor Harrison nos lo hizo comprobar) que bastaba el más pequeño error gramatical para que la máquina se negase a funcionar. Una variante del tipo: "Ahora quisiera que funcionen mi aparato", era inoperante. El aparato era inaccesible a las faltas de concordancia. A raíz de ello, Harrison se halla pensando en la posibilidad de reemplazar los profesores de gramática por máquinas a base de células fotoeléctricas.

En la obra de Harrison se explica la importancia que ha tenido el desarrollo de la física moderna para la vida social: nos enteramos, después de la lectura de acápites bíblicos, de cómo los tubos electrónicos dominan el mundo moderno, desde la cría de conejos hasta los conciertos brandeburgueses. En un capítulo

titulado "A la captura de la melodía" se ofrece una idea aceptable de lo que es un "bel", la unidad que ha de dominar la música sintética del futuro, y se nos informa que, en ocasión de la coronación de Jorge VI, los aplausos a la Reina Madre superaron a los otros desde el punto de vista sonoro, nada menos que en 75 decibeles. Luego hay un capítulo sobre la influencia de la ciencia moderna en la guerra: rayos de la muerte, ondas ultrasonoras y células fotoeléctricas, mostrándose que todo lo que hace falta en este momento para llevar a la práctica el "Rayo de la Muerte" es su descubrimiento.

La parte más notable de la obra es la que se refiere a la mortalidad en tiempos de guerra. Según el doctor Harrison, la ciencia no hace la guerra más terrible: se reduce a hacerla parecer más terrible (el cine, la radio, las noticias, etc.), lo que según él es deseable, porque de esa manera el creciente horror debe llevar a la supresión de la guerra. Hay que esperar, pues, que en el momento en que la guerra, gracias a un desarrollo adecuado de la técnica, se haga insuperablemente espeluznante, será ya una guerra inexistente. Por otro lado, las estadísticas que cita Harrison muestran que durante los doce meses comprendidos entre julio de 1940 y julio de 1941 (la época de los bombardeos), la mortalidad estuvo por debajo de la correspondiente a períodos de paz: el menor número de automóviles, los regímenes alimenticios más simples, el cuidadoso aislamiento de los enfermos, han hecho a Inglaterra más saludable que en la anteguerra. La notoria dejadez de los aviadores alemanes en el último año y la falta de una política de bombardeos higiénicos, han producido ya un marcado aumento de grippes y resfríos.

La obra de Harrison deja bien sentada la importancia de la ciencia en la vida social. Su lectura es recomendable para la psicoterapia de la gente "práctica" y "realista". Cada vez que un sabio descubre un neutrón, edifica una teoría sobre la rotación de la galaxia o inventa la genética, una excesiva cantidad de personas manifiestan el deseo de saber *para qué sirve* semejante descubrimiento. Yo supongo que produciría cierta sorpresa una opinión como la siguiente: "*La Pasión según San Mateo* es una obra magistral, pero desgraciadamente no ha logrado curar un solo enfermo de escarlatina". En efecto, nadie piensa, ni exige, que una composición musical, para ser aceptable, deba servir para curar la escarlatina o para perfeccionar el vuelo sin motor. Y sin embargo es curioso

que buena parte de la gente, que se asombraría de semejante crítica musical, ante una nueva teoría científica reacciona con preguntas sobre su mayor o menor utilidad. Suponiendo que la teoría de los espacios de Hilbert no sirva tampoco para curar la escarlatina, tiene tanta razón de existencia y es tan necesaria (al menos en el sentido hegeliano) como *La Pasión según San Mateo*: si no tuviese otros atributos, bastarían su belleza mágica, la armonía de su forma, el equilibrio de su composición. Declaro que este tipo de discusión me pone de mal humor y lamento un poco haberme metido en ella.

Por lo demás, cuando el hombre de ciencia investiga la realidad, le tiene muy poco preocupado el hecho de que sus estudios puedan servir al Progreso Humano (por qué no confesar la horrible verdad). Librado a la sola preocupación de obtener un goce que en el fondo no se diferencia del que siente un individuo que lee una historia de detectives, el científico formula hipótesis, hace experiencias y funda teorías, sin estar dirigido las más de las veces por un criterio utilitario.

Pero lo gracioso de esta historia es que a la larga todas las concepciones teóricas de la ciencia concluyen por tener alguna aplicación. Nadie puede atreverse a afirmar que el espacio de Hilbert no tendrá jamás repercusión en la cura de la escarlatina (advierto que he puesto esta enfermedad para fijar las ideas, no porque particularmente sea decisiva). Cuando Clerck Maxwell, en el siglo pasado, formuló su abstracta teoría del campo electromagnético, nadie podía soñar que llegaría a ser el fundamento de la terapia de ondas cortas y de cosas tan prácticas y al alcance del servicio doméstico como los dolorosos folletines de la radio.

Y, por una aparente paradoja, las teorías que están destinadas a tener más aplicación son las más abstractas, porque son las más universales.

ERNESTO SÁBATO

Teatro

UN NUEVO DRAMA DE EICHELBAUM

El realismo es la más sostenida y afortunada tradición de nuestra escasa literatura dramática. La expresión de lo inmediato y verificable, el cuadro de costumbres, las obras que de algún modo aluden a nosotros o a nuestros vecinos,

han ganado —desde los tiempos de Sánchez y Laferrère— la voluntad de los autores vernáculos y la emoción de sus públicos sucesivos. Prolongación de incisivas tertulias criollas, ese tipo de creación escénica nos refiere la intimidad de la familia X o las migraciones políticas del estanciero Z. A veces, dichas obras —sin martirizar la sociología— presentan conflictos de orden colectivo y reflejan certeramente vastas realidades locales. Pero estas amplias proyecciones nunca excluyen la notación costumbrista y el color generoso. Títulos siempre actuales como *En familia* y *Las de enfrente* prueban la antigüedad y el prestigio de esa orientación avasallante.

El éxito del drama realista fué también su fatalidad, puesto que las posibilidades del género, en nuestro país, no excedieron su larga vigencia escénica.

Dentro de un ámbito donde se cumplieron numerosas experiencias, dentro de una modalidad victoriosa y, por lo mismo, plena de restricciones y obstáculos, no es fácil consumar con acierto una labor destinada a enriquecer el haber teatral mencionado. Samuel Eichelbaum ha cumplido esa venturosa tarea en su reciente pieza *Un tal Servando Gómez* [1], obra que se inscribe sin esfuerzo dentro de nuestra más valiosa y persistente continuidad dramática.

Eichelbaum renueva y enaltece, con eficacia excepcional en nuestro ambiente, un género que presenta innumerables limitaciones y que a menudo se convierte en esclavo de la verosimilitud. Su excelente aporte dramático viene a quebrantar esa fervorosa convicción que afirma la ausencia de un moderno teatro argentino.

Eichelbaum ha sorteado diestramente las dificultades inherentes a una modalidad artística de antigua progenie y de formas tan previsibles como trabajadas, pero al mismo tiempo ha sabido extraer numerosos esplendores del estilo llano que le impone su tema dramático y del áspero idioma de sus personajes. (El lenguaje poético, debilitado por el buen gusto y por una incansable voluntad eliminatoria, rehuye toda visión inmediata de la realidad y es comparable al acervo paramental de los ritos y las ceremonias. En ese orbe de símbolos inmutables y limitados, en ese angosto mundo ritual, el lector suele encontrar nobles maneras de adormecimiento y heráldicas formas de reposo imaginativo).

Eichelbaum ha encontrado un estilo para expresar la torpeza y la simplicidad psicológica de sus criaturas escénicas: humanidades intensas y sencillas que nada saben de sublimaciones. Señalamos esta característica para mejor evidenciar la

[1] Representada en el Teatro Smart, por la compañía de Luis Arata.

magnitud y el lúcido poderío de su empresa creadora. Es sabido que en la empinada región de los mitos, en esa atmósfera literaria que permite "elevar el tono" y especular con todo lo disímil y particular, el asombro es menos costoso y arduo que en los estilos que aspiran a reproducir lo aparentemente trivial y cotidiano. En *Un tal Servando Gómez*, la llaneza de los diálogos y las situaciones, antes que una facilidad, implica una noble adhesión a lo concreto, a las concepciones dramáticas que no ceden a la deformación y el enfatismo. Por lo demás, es indudable que los modos extremos del énfasis se identifican peligrosamente con la época que los produce y envejecen con celeridad incomparable: la delicada poesía sufre el tiempo con menos fortaleza que la prosa informativa o periodística...

El protagonista de la nueva producción de Eichelbaum es un hombre de Avellaneda, honrado y leal, a cuyo silencioso prestigio se aviene la mujer de un guapo evasivo. El ambiente en que se mueven estos personajes permite a Eichelbaum la obtención de numerosos hallazgos de sabor popular. Los diversos momentos dramáticos responden fielmente a motivos psicológicos siempre justificados. Mediante observaciones y detalles que contribuyen a definir los caracteres, Eichelbaum ha preparado las escenas decisivas y los trances patéticos de su obra. Desde las situaciones iniciales percibimos que el orden dramático de nuestro autor es el orden de la necesidad más rigurosa.

Es en el "prólogo" donde Eichelbaum demuestra mayor austeridad constructiva y donde mueve más felices recursos escénicos. En el acto siguiente, durante la fiesta en que interviene un payador afrodisíaco, la tensión dramática se acrecienta con brusquedad magnífica. Por su originalidad y su fuerza patética es grato destacar, asimismo, la escena en que el chico adoptado, fiel a un sentimiento admirativo que le lleva a identificarse con el amenazado Servando, sale a buscar una honrosa muerte parecida.

Acaso pueda afirmarse que la sólida integridad moral del héroe no es mitigada por ninguna distracción, por ningún desmayo del ánimo, y que Domingo, su oponente, persevera hasta el último acto en su rencor esperanzado y en su bajeza insuperable. Pero estos subrayados atributos no afectan la emocionante plenitud artística de *Un tal Servando Gómez*, obra de austera belleza y luz notable que anima y esclarece nuestro incipiente teatro nacional.

CARLOS MASTRONARDI

ÍNDICE

Pág.

La humillación de Cocteau, por *Patricio Canto* 7
Motivos de "Mira Celi", por *Jorge de Lima* 21
Españoles de tres mundos, por *Juan Ramón Jiménez* 28
Letanías ejemplares, por *Vicente Barbieri* 34
Aguas abajo, por *Marta Brunet* 37
La reconstrucción de Europa (II), por *N. P. Lenoir* 47

NOTAS

Sobre la estética de Santayana, por *Raimundo Lida* 53

Los libros: Francisco Luis Bernárdez: "Poemas Elementales", por *Eduardo González Lanuza* 57

George Russell Harrison: "Átomos en acción", por *Ernesto Sábato* 62

Teatro: Un nuevo drama de Eichelbaum, por *Carlos Mastronardi* 67

☆

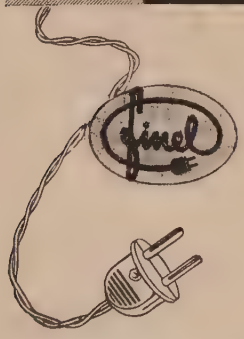
Todos los materiales han sido exclusivamente escritos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689.
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 037921
Título de marca Nº 159.486.

ESTE NONAGÉSIMO TERCER NÚMERO DE
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA
TREINTA DE JUNIO DE MIL NOVE-
CIENTOS CUARENTA Y DOS EN
LA IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES

PUBL. TAN
R. DE LUCA -

ATENTO AL PRIMER LLAMADO DE SU ELECTRICISTA



Su Electricista **está siempre a las órdenes del cliente. Sus conocimientos y experiencia le serán a Vd. útiles, ya se trate de subsanar un simple desperfecto o de hacer una instalación.**

Haga revisar periódicamente los aparatos eléctricos y la instalación de su casa a **Su electricista,** *y disfrutará con seguridad y economía, las múltiples ventajas que le brinda la electricidad.*

CONSULTE A SU ELECTRICISTA: LE ACONSEJARA BIEN

EDICIONES SUR

TESTIMONIOS 2ª Serie (1935-1941) *por VICTORIA OCAMPO*

Literatura - La Mujer - América - Amistades - La Guerra

Un cuidado volumen de 520 páginas, con numerosas fotografías, donde la autora ha reunido gran parte de su labor intelectual de los últimos siete años. ★ ($ 7.-)

EL JARDIN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN *por JORGE LUIS BORGES*

Una muerte simbólica, una biblioteca infinita, una lotería implacable, un libro que abolirá la realidad... ★ ($ 2.80)

SAN ISIDRO *por VICTORIA OCAMPO*

Con un poema de Silvina Ocampo y 68 fotografías de Gustav Thorlichen. ★ ($ 16.-)

TRES GUINEAS *por VIRGINIA WOOLF*

Un libro constructivo y seductor. Todos los hombres conscientes deben leerlo; y no sólo leerlo, sino estudiarlo, todas las mujeres responsables que tengan algún deseo de ayudar a la humanidad. ★ ($ 3.50)

EL DESTINO DEL HOMO SAPIENS *por H. G. WELLS*

Los orígenes de la guerra actual. Juicio magistral sobre el nazismo, el comunismo y la democracia. ★ ($ 3.50)

¿CAMBIAR EL MUNDO O CAMBIAR EL HOMBRE? *por DENIS DE ROUGEMONT*

La única solución, para el cristiano, del problema esencial de nuestro tiempo. ★ ($ 1.-)

UN BARBARO EN ASIA *por HENRI MICHAUX*

El libro más concreto, más vívido, a veces más cínico, sobre el Asia. ★ ($ 3.-)

GARCIA LORCA: PERSONA Y CREACION *por ALFREDO DE LA GUARDIA*

Apuntes biográficos y exégesis del gran poeta andaluz. ★ ($ 3.-)

HEMOS

adquirido

PRESTIGIO

como impresores de libros

Esta consagración no solamente se debe a la pulcritud y perfección, ya indiscutible, de cada obra que sale de nuestras prensas, sino también al excelente servicio y colaboración que prestamos a los autores. Para ello contamos con verdaderos artistas egresados de las más importantes escuelas del libro, y con un cuerpo de expertos correctores que poseen vasta erudición y amplios conocimientos técnicos. Disponemos asimismo de una gran maquinaria moderna, con un sinnúmero de implementos mecánicos y un surtido enorme de tipos procedentes de las mejores fundiciones del mundo, lo cual nos permite adaptar con toda justeza la letra adecuada para cada obra, según su índole.

Nuestra organización perfecta en sus más mínimos detalles CON MAS DE TREINTA AÑOS DE EXPERIENCIA, EN CONSTANTE SUPERACION AL SERVICIO DEL LIBRO, nos permite producir las mejores ediciones a precios sumamente moderados.

ANTES DE IMPRIMIR SU OBRA
CONSULTENOS

IMPRENTA LOPEZ

al servicio del libro

PERU 666 ★ BUENOS AIRES
TELEFONOS: 33, AVENIDA 2981 - 2 - 3

EDITIONS DES LETTRES FRANÇAISES

LE ROMAN POLICIER

por

Roger Caillois

★ **($ 1.80 m/n.)**

POÈMES DE LA FRANCE MALHEUREUSE

por

Jules Supervielle

★ **($ 1.20 m/n.)**

Acaban de aparecer:

LOS IRRESPONSABLES, por *Archibald MacLeish* . . . . . $ 3.50

¿Son o no irresponsables los intelectuales? He aquí el libro que plantea esta cuestión, la más debatida en los últimos tiempos, origen de numerosas polémicas. Una obra apasionante.

BANCO INGLÉS (RELATOS DE MAR), por *Isidoro Sagüés* . . . . . „ 3.—

Revelación de un nuevo novelista argentino. Premio del concurso organizado por la Editorial Losada bajo el patrocinio de la Sociedad Argentina de Escritores.

EL CABALLERO DE EL DORADO, VIDA DEL CONQUISTADOR JIMÉNEZ DE QUESADA, por *Germán Arciniegas* . . . . . „ 2.—

El gran escritor colombiano ha acertado a dar una nueva visión de la historia de América, infundiéndola una vida y una amenidad muy singulares.

PLATERO Y YO, por *Juan Ramón Jiménez* . . . . . „ 3.—

Nueva edición, ilustrada por A. Rossi, de este libro, cuyo éxito se acrece cada día.

RAQUEL FORNER, por *Geo Dorival* . . . . . „ 3.—

Un nuevo volumen de la Colección Monografías de Arte Americano, serie Argentina, con 32 láminas en negro y una en color precedidas de un estudio crítico.

EVOLUCIÓN INDUSTRIAL ARGENTINA, por *Adolfo Dorfman* . . . . „ 10.—

Un estudio completo sobre las actividades industriales y la economía nacional con numerosos datos y estadísticas.

LAS ACTIVIDADES DIRIGIDAS, por *L. Dumas, E. Flayol* y *M. A. Carroi* „ 3.50

Exposición de todas las actividades escolares y extraescolares que son esenciales para la educación de la infancia con un sentido renovador.

CRONISTAS E HISTORIADORES DE LA CONQUISTA DE MÉXICO. EL CICLO DE HERNÁN CORTÉS, por *Ramón Iglesias* . . . . . „ 5.—

Hernán Cortés, Pedro Mártir, Fernández de Oviedo y Lope de Gomara estudiados a la luz de nuevos documentos.

LIBERTAD Y PLANIFICACIÓN, por *Karl Mannheim* . . . . . „ 9.—

Uno de "esos libros raros que deciden el curso de los debates intelectuales por muchos años" y que, por su rigor científico y su austero patetismo, completa dignamente la Historia de la Cultura de Alfredo Weber.

TEXTOS POLÍTICOS, por *Edmund Burke* . . . . . „ 7.—

Una serie de ensayos del gran pensador inglés del siglo XVIII que ofrecen un vivo interés histórico.

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131 BUENOS AIRES

S U M A R I O

PATRICIO CANTO: La humillación de Cocteau ☆ *JORGE DE LIMA*: Motivos de "Mira Celi" ☆ *JUAN RAMÓN JIMÉNEZ*: Españoles de tres mundos ☆ *VICENTE BARBIERI*: Letanías ejemplares ☆ *MARTA BRUNET*: Aguas abajo ☆ *N. P. LENOIR*: La reconstrucción de Europa (II) ☆ NOTAS ☆ *RAIMUNDO LIDA*: Sobre la estética de Santayana ☆ LOS LIBROS, por *Eduardo González Lanuza* y *Ernesto Sábato* ☆ TEATRO ☆ *CARLOS MASTRONARDI*: Un nuevo drama de Eichelbaum.

J U N I O D E 1 9 4 2